Antonio Pucci, ein Wegbereiter der Renaissance, und die »ottava rima« in der italienischen Literatur

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Herbert Franz

aus Berlin

Tag der Promotion: 16. Oktober 1935

Tag der mündlichen Prüfung: 16. November 1933

1935

Druck: Triltsch & Huther, Berlin

365

Referenten:

Prof. Dr. Wechssler.

Prof. Dr. Gamillscheg.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Seite

Erster Teil.

A. Philosophie.

I. Mittelalter und Renaissance.

1. Dante als Vermittler 5
   a) der mittelalterliche Dualismus 6
   b) das Gesicht der neuen Weltanschauung 7
2. Das metaphysische Problem
   a) das katholische Dogma und die mittelalterliche Philosophie 7
   b) die Renaissancephilosophie
      Subjektivismus 8
      Objektivismus 8
      Synthese in der Kunst 8
3. Das Problem der Denkform
   a) die Denkform des Mittelalters. 9
   b) Die Denkform der Renaissance 9

B. Literatur.

I. Die Dichtung des Mittelalters
1. Dichtung und Theologie 10
2. Der vierfache Schriftsinn 10

II. Die Dichtung der Renaissance 10

III. Dante als Uebergangserscheinung 10

C. Die erste Jugendreihe nach Dante.

I. Petrarca 11
II. Boccaccio 12
III. Cola di Rienzi 12

D. Antonio Pucci.

I. Kurzer Lebenslauf 13
II. mimus-fabel-Schwankerzählung 13
III. Puccis Vorgänger 14
IV. Der spöttische Kritiker 14
V. Der Stil seiner Dichtung 15
VI. Pucci und Hans Sachs 15
VII. Puccis Dichtungen 15
VIII. Pucci ein Wegbereiter der Renaissance 18
IX. Puccis Nachfolger 18
X. Proben aus Puccis Dichtungen 19

Zweiter Teil.

A. Ursprung der ottava rima 22
B. Gestalt der ottava rima 27
C. Ursprung des endecasillabo 50
D. Gestalt des endecasillabo 57

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550815_0066

Erster Teil.

Antonio Pucci
— ein Wegbereiter der Renaissance

Wie ein langsames Aufblühen einer einzigartigen, großen und schönen Blume vollzog sich in Italien die Entstehung der Renaissance. Es war nicht möglich, daß plötzlich das Mittelalter vergessen sein sollte, daß sich der Mensch von heute auf morgen ändern konnte. Nur eine allmähliche, langsam vorschreitende Entwicklung konnte es sein. Dem Menschen war von nun an eine neue Weltanschauung aufgegangen, und diese neue Weltanschauung war nicht urplötzlich aus dem Boden gewachsen; auch sie hat Stadien ihrer Entwicklung durchgemacht.

„Mitten im Garten des mittelalterlichen Gedankens, zwischen der üppig wuchernden alten Saat, ist der Klassizismus nach und nach emporgewachsen. Zu Anfang ist es nur ein formales Phantasieelement. Eine große Neubeseelung wird es erst später, und der Geist und die Ausdrucksformen, die wir für die alten, mittelalterlichen zu halten gewohnt sind, sterben selbst dann noch nicht ab."

(Huizinga)

Schon bei Dante — den manche als den letzten großen Dichter des Mittelalters angesehen haben — ist ein Vorahnen der Renaissance zu bemerken. Zweifellos steht er noch auf dem Boden des Mittelalters (dafür spricht die Anlage seiner „Divina comedia") und doch zeigen sich schon die Vorboten einer neuen Zeit. Die Beschäftigung mit den klassischen Sprachen und den antiken Philosophen führt ihn auf die richtige Spur. Er sieht Aristoteles nicht mehr so, wie ihn scholastische Philosophie im katholischen Sinne zeigte. Er entdeckte den echten Aristoteles — eine Entdeckung, die für die Kirchenlehre des Mittelalters vernichtend war. Er erkennt den echten Plato, dessen Denken nur scheinbar mit dem mittelalterlichen zusammen stimmte. Ueberall sehen wir ein Loslösungsbestreben vom Mittelalter. Schon hier liegen die Samen jener beiden reifen Früchte, die die Renaisasnce dem Menschen als Symbol einer neuen Zeit und Weltanschauung in die Hände legte:

1. Loslösung von der inhaltlichen Autorität des mittelalterlichen-aristotelischen Weltbildes.
2. Loslösung von dem formalen Druck der dialektischen (scholastischen) Methode.

Das war die ungeheure Leistung! Die Menschheit war erlöst! Erlöst von dem tragischen Dualismus. Der Begriff des Dualismus war der Hauptgedanke des Mittelalters gewesen.

Papst — Kaiser

Kleriker — Laien

heil. Mensch — sünd. Mensch

rel. Literatur — Profanliteratur

Gott im Himmel — sündige Erde
(Vermittler: kath. Kirche)
Glaube — Verstand

Dieser Dualismus schwindet. Der Monismus ist im Werden. Mensch und Geist sind beseelt vom Fanatismus zur Einheit. Verbannt ist der Gedanke der eigenen Sündhaftigkeit. Befreit ist man von der im letzten Ziel auf Weltflucht und Askese gerichteten Mittlerschaft der katholischen Kirche. „Das Mittelalter ist die Zeit der schulenden Bevormundung des Geistes durch die Autorität." (Bauch.) Die Seele ist frei, und ein Schwindel, ein dyonisischer Taumel ergreift sie beim Gedanken an das Neue: der Mensch ist entdeckt, steht auf sich selbst angewiesen da.

Das ist der metaphysische Kernpunkt der neuen Weltanschauung.

Philosophie entsteht durch die Vieldeutigkeit von Subjekt und Objekt. Bestreben aller Philosophie ist es, eine harmonische Synthese zwischen Subjekt und Objekt herzustellen. Das katholische Dogma des Mittelalters versucht mit größter Energie diese Synthese zu erreichen. Aber der Erfolg mußte ein negativer sein.

Die mittelalterliche Philosophie war an Aristoteles orientiert. Bei Aristoteles aber zeigen sich schon Auflösungssymptome jener metaphysischen Synthese, die Plato gebracht hat. In dem Ausdruck „Stoff und Form" liegt die Möglichkeit der Rivalität. Er durchbricht die Correlation zwischen Stoff und Form, wenn er dem Stoff die Unselbständigkeit nimmt. Aus Platons Correlation wird eine Coordination.

So übernimmt das Mitetlalter das Erbe der griechischen Philosophie. Plato ist entzweit. Daher auch die beiden philosophischen Strömungen:

1. Nominalismus (Materialismus)
2. Idealismus (Realismus).

Im Mittelalter ging die Hauptbewegung des Lebens von der Welt zum Menschen, vom Objekt zum Subjekt. Das Gegenteil davon ist die Bewegung vom Subjekt zum Objekt, d. h. vom Menschen zur Welt.

„Die Neuzeit bringt zunächst eine ideale Vergöttlichung des Ich. Das Subjekt wird Träger aller Wirklichkeit." (Eucken.) Seine Vernunft entscheidet über Wahres und Unwahres, über Rechtes und Unrechtes.

Die pessimistische Weltanschauung des Mittelalters wird verdrängt von einer aktivistisch-optimistischen der Neuzeit. Das Ziel der mittelalterlichen Ethik ist das himmlische Glück; jetzt nun entscheidet der menschliche Wille über menschliche Handlungen; es gibt kein Dogma mehr. Die Handlung des Menschen wird aus dem Menschen selber heraus verstanden.

„So erwacht ein gewaltiger Drang, sich der Welt zu bemächtigen, immer neues in ihr zu entdecken, ihren ganzen Reichtum sich anzueignen. Aber in solchem Drängen zur Welt, in solchem Drängen nach Wirklichkeit sucht das Geistesleben nicht etwas Aeußeres und Fremdes, es sucht in allen Unendlichkeit schließlich sich selbst, seine eigene Kraft, seine eigene Tiefe." (Eucken.)

Diese Verinnerlichung des Subjekts hat ihre Wurzeln in der Mystik. Nach ihrer Lehre ist das Wesen aller Dinge in Gott, dem absoluten Sein begründet. Eine weltmüde Zeit hatte in diesem Gedanken ihre Zuflucht gefunden. „So wird die Verinnerlichung des Daseins, jenes Vermächtnis einer absterbenden Welt, jetzt der Keim einer großen Zukunft voll unermeßlicher Aussichten und Aufgaben." (Eucken.)

Das neue, lebensfrohe Geschlecht beschäftigt sich näher mit der Welt, da in ihr das Göttliche wohnt und wirkt.

„Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewußtseins nach der Welt und nach dem Innern des Menschen selbst — wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurch gesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine objektive Betrachtung und Behandlung des Staates und sämtlicher

Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjektive, der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches." (Burckhardt.)

Es war also eine doppelte Entwicklung:

1. subjektiv
   (größere Innerlichkeit des Geisteslebens)
2. objektiv
   (stärkere Gegenständlichkeit der Dinge).

Aber sie bleiben nicht getrennt nebeneinander, sondern kommen in stete Wechselwirkung. Subjekt und Objekt sind aufeinander angewiesen. Besonders deutlich ist dieses Verhältnis in der Kunst. Die Kunst ist an der Ästhetik orientiert. Ästhetik liegt in imaginativer Zone, nicht in der Wirklichkeitsebene und nicht in der theoretischen Ebene. Kunst ist also objektivierte Metaphysik. Ebenso die Mathematik. Mathematik ist das Muster in dem Arbeitsgebiet ästhetischer Kategorieen. Unser Bedürfnis nach Kunst zeigt sich in der Umwertung des Chaos als Kosmos, einem Vermächtnis der griechischen Philosophie.

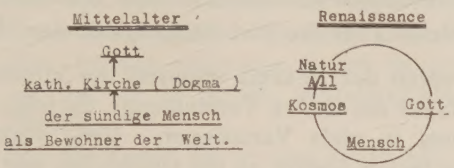
Die Renaissance hat also eine negative und eine positive Seite. Sie ist negativ, indem sie sich der mittelalterlchen Weltanschauung entgegenstellt, sie ist positiv in dreierlei Beziehung:

1. Innerlichkeit und Tiefe der Menschenseele.
   Erneuerung des sittlichen-religiösen Bewußtseins.
2. abendländische Kultur des Altertums.
   Die Geistesschätze des Altertums liegen zur Fruchtbarmachung bereit.
3. Natur.
   intuitiv geniale Erweiterung des Standpunktes allgemeiner Weltbetrachtung.
   tiefes Interesse für die exakte Wissenschaft.

Diese neue Wertung des Menschen und der Welt mußte unbedingt eine ganz andere Auffassung des rein Materiellen ergeben. Wenn das Mittelalter eine derartige Auffassung vollkommen ausschloß — Erde und Körper waren ja sündig — so konnte die neue Weltanschauung sie nur befürworten. Wenn im Mittelalter das tatsächlich Gegebene nur als Ausgangspunkt für theologische Spekulationen galt, so konnte es nunmehr an sich gelten, in breiter Fülle und anschaulicher Körperhaftigkeit.

Ebenso erwachte das neue Naturgefühl, das „Sichversenken" in die Natur„ ein starkes Beleben der kosmisch-organischen Denkform. Das Gefühl Mensch — Natur (All) — Gott überwand in einer einzig-

artigen Synthese das mittelalterliche katholische Kirchendogma. Auch das Mittelalter dachte kosmisch-organisch. Auch hier sind Gott — Welt — Mensch zu erhabener Einheit verschmolzen. (Schneider) Und doch ergibt sich ein Unterschied:



Die mittelalterliche Weltanschauung ist stark an der Ethik orientiert. Gott ist zugleich Urquell und höchstes Ziel. Ihm strebt alles zu. Ihm strebt der sündige Mensch zu und vergißt dabei das Irdische. So denkt noch Dante.

Der Unterschied zwischen Mitetlalter und Renaissance läßt sich kurz so formulieren: Der mittelalterliche Mensch dachte kosmisch-organisch (im theologischen Sinne) und ethisch; vorwiegend zweifellos ethisch. Der Renaissancemensch dachte kosmisch-organisch (im naturwissenschaftlich-theologischen Sinne), materiell, d. h. rein körperlich und rational.

„Diese große Umänderung in der Lebenshaltung des Menschen während des 15. und 16. Jahrhunderts bringt zunächst eine umfangreiche Literatur hervor, in welcher menschliches Interesse, Charaktere, Passionen, Temperamente geschildert und der Reflexion unterworfen werden. Wie diese Literatur aus der Veränderung des Lebensgefühls und der Lebensführung entsprungen ist, so begleitet sie nun diesen Vorgang, sie verstärkt und vertieft überall die Aufmerksamkeit auf das menschliche Interesse, sie wirkt auf die zunehmende Differenzierung der Individualitäten, und sie erhöht das lebensfreudige Bewußtseins des Menschen von einer in dem Menschenwesen gegründeten natürlichen Entfaltung." (Dilthey.)

Die Dichtung des Mittelalters war lehrhaft und abstrakt; das Bestehende wurde in der Realität vernichtet, um es durch die göttliche Idee neu zu beleben. Die Wissenschaft der Antike wurde im Sinne der Kirche umgedeutet, allegorisch ausgelegt. Dichtung und Religion waren eng miteinander verbunden. Beide werden durch dasselbe mystische Gefühl ergriffen, durch das Schauen des Sehers, der die ihm in der Verzückung gewordene Offenbarung verkündet. Dichtung, religiöse Erhebung und theologische Lehrhaftigkeit wurden eben als Einheit empfunden. Das Materielle, die körperliche Denkform scheint zu fehlen. Das ist auch verständlich. Die materielle Welt ist sündhaft und gilt nur als Ausgangspunkt.

Die mittelalterliche Dichtung erforderte vierfachen Schriftsinn:

1. somatisch-historischen Sinn
2. dogmatisch-theor.-lehrhaften Sinn
3. psychol.-moralischen Sinn (praktisch)
4. pneumatisch-historischen Sinn (spirituell-mystisch)

Ein deutlicher Beweis für die Mehrstimmigkeit des Mittelalters!

Mit dem Beginn der Neuzeit schwand die kirchlich-dogmatische Autorität und damit die innere Vereinigung. Es folgt eine Auflösung, eine Ausstrahlung in viele Variationen. Viele versteckt gehaltene Lebensansichten treten wieder an die Oberfläche und wollen zur Geltung gelangen.

„Demnach spaltet sich das Hauptstreben in verschiedene Ströme und hat abweichende Höhenlagen. Aber schließlich ist es eine Gesamtbewegung, die alle Mannigfaltigkeit umfaßt und mit umwandelnder Kraft alle einzelnen Gebiete ergreift, überall ins Weite, Kräftige, Große, nicht selten ins Dämonische, Unheimliche wirkend." (Eucken.)

Die erste Jugendreihe nach Dante.

Dante.

Die erste Jugendreihe nach Dante hat in diesem einen genialen Vermittler gefunden.

„Im Stoff gehört er noch durchaus zum Mittelalter, und eben sein Hauptzweck zeigt ihn darin als den treuesten Schüler des mittelalterlichen Denkers, des Thomas von Aqino. Aber zugleich erweist seine Empfindung und Behandlung so viel Selbständigkeit und Überlegenheit des Individuums gegen alle Umgebung, es beseelt die Gedankenwelt eine so leidenschaftliche Erregung, und es ergreifen Liebe und Haß mit solcher Gut das ganze Weltalt, daß wir uns damit durchaus auf modernem Boden fühlen." (Eucken.)

„Auch ohne die „Divina comedia" wäre Dante durch die bloße Jugendgeschichte (vita nuova) ein Markstein zwischen Mittelalter und Neuzeit. Geist und Seele tun hier plötzlich einen gewaltigen Schritt zur Erkenntnis ihres geheimsten Lebens." (Burckhardt.)

Über die „Divina comedia" schreibt Burckhardt:

„Ihre Anlage und Grundriß gehört dem Mittelalter und spricht unser Bewußtsein nur historisch an; ein Anfang aller modernen Poesie aber ist das Gedicht wesentlich wegen des Reichtums und der hohen plastischen Macht in der Schilderung des Geistigen auf jeder Stufe und in jeder Wandlung."

So bemerken wir also ein allmähliches Hineinwachsen in die neue Zeit.

Petrarca.

Petrarca ist ebenso wie Dante eine Übergangserscheinung. Stets streiten sich in ihm zwei Seelenströmungen. Wenn er in der Jugend der neuen Weltanschauung huldigte, so hat er das im Alter sehr bereut. Hat man aber sein ganzes Leben vor Augen, so kann man doch behaupten, daß die moderne Weltanschauung in ihm den Sieg davongetragen hat. Die „belleza del corpo e del paese" erfüllte seine Seele zu sehr, als daß er je in der mittelalterlichen Anschauung hätte aufgehen können.

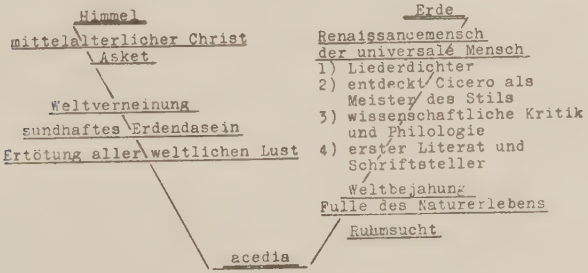
„Petrarca steht zur Natur, wie er zum Weltleben und zum Ruhm, der für ihn der Kern alles menschlichen Lebens ist, steht: er fühlt sich leidenschaftlich zu ihnen hingezogen, aber er vermag sich ihnen nicht unbefangen und mit freiem Gewissen hinzugeben. So entsteht hier kein naives, sondern ein durchaus sentimentales Verhältnis zur Natur: nicht aus sich selbst, sondern nur als lichter oder dunkler Hintergrund zum Ich kann sie empfunden und genossen werden." (Cassirer.)

Über seinem ganzen Leben schwebt eine Wolke des Zweifels, des Schwankens und des Suchens. Und dieses Gefühl des innerlichen Geteiltseins ist die Wurzel jenes Weltsschmerzes (acedia).

Hauvette schreibt:

> „c'est le portrait d'une âme en proie à la passion, au doute, aux remords, pleine de contradiction, capable de généreux élans et de faiblesses, douée d'ailleurs d'une merveilleuse clairvoyance pour lire en elle-même, pours'observer et s'analyser."

Petrarca steht aber nicht nur unter dem Einfluß der Antike, sondern fast ebenso stark noch unter dem des christlichen Mittelalters. Er ist nicht bloß Humanist, sondern auch Asket, Mystiker; und ebenso hoch wie Cicero und Vergil schätzt er den heiligen Augustin, der seinem selbstquälerischen Herzen so vertraut und nahe ist." (Voßler.)



Eine Verbindung mit dem Mittelalter ist hier nicht mehr vorhanden. Die Welt wird als stofflicher Körper betrachtet. Boccaccio kennt nur die Körper der Menschen und die Freude der Sinne. Große, unerschütterliche Liebe hält die ganze Welt zusammen. Epicur hat fruchtbaren Boden gefunden. Hier hat das Neue völlig gesiegt.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal in einer kurzen Tabelle den Entwicklungsgang vom Mittelalter bis zur Renaissance (einschließlich Boccaccio):

	Irdische Schönheit	Liebe
Mittelalter	—	Liebe ist das Verlangen, das das vollkommene Wesen in der Brust des unvollkommenen weckt. Gott ist die höchste Vollkommenheit, ihm zollt alles Liebe: daraus entsteht die Harmonie des Weltalls. Alles rein spiritualistisch und welt- und sinnenüberlegen.
Dante	irdische Schönheit ist Symbol der Wahrheit. Beatrice ist Sinnbild der Göttlichkeit.	ideal, rein, hoch, mystisch; läuft Gefahr, abstrakt zu werden, sich mit der Tugend, dem Glauben, der Liebe Gottes zu vermengen.
Petrarca	a) irdische Schönheit ist der schöne Schleier, eng verbunden mit der höheren, inneren, geistigen Schönheit. b) rein irdische Schönheit.	a) träumerische, platonische Liebe. b) rein irdische Liebe.
Boccaccio	Schönheit ist sich selbst.	real irdisch sinnlich.

Hier ist auch Cola di Rienzi zu erwähnen, der nach seiner Lebenszeit auch dieser Jugendreihe angehörte. Wenn in ihm die Sehnsucht nach den alten römischen Verhältnissen erwacht, so folgt er schon eingetretenen Spuren. Dante und auch Petrarca — beide ersehnen ein neues Imperium nach römischem Muster. Deutlich sprechen sich beide gegen die uneingeschränkte Hierarchie der katholischen Kirche aus, deren Weltlichkeit nichts mit ihrer religiösen Mission gemein hat.

Cola di Rienzi fühlt sich nicht mehr als sündiger Mensch, sondern als Befreier und Held. Und hierin liegt eben das Neue. Er versucht die Fesseln der Bevormundung abzustreifen, um für einen Idealstaat kämpfen zu können, in dem der Mensch wieder als Mensch geachtet und gewertet wurde.

Wir sehen die literarische Entwicklung bis Pucci. Er schließt sich an Boccaccio an, also an einen Vertreter echtester Renaissance und zwar der literarisch-kunstmäßigen Richtung. Insofern ist Pucci — der volkstümliche Dichter — nicht der Nachfolger Boccaccios, sondern er ist es unter dem Gesichtspunkt der fortschreitenden Renaissance, der neuen Weltanschauung. Wenn Boccaccio das Subjekt, d. h. den Menschen in den Mittelpunkt aller seiner Betrachtungen stellt, so geschieht das nicht anders auch bei Pucci.

Antonio Pucci. (1310—1390)

Meines Wissens ist über Pucci noch nichts geschrieben worden außer den kurzen Berichten in den italienischen Literaturgeschichten von Gaspary, Wiese, Percopo, Voßler und dem Buche von McKenzie.

Vom Leben Puccis ist uns wenig bekannt. Er ist 1310 in Florenz geboren und daselbst 1390 gestorben. Er ist wohl nie in seinem Leben außerhalb der Tore seiner Vaterstadt gewesen. Das beweist die enge Verbundenheit seiner Dichtungen mit Florenz. Er war zunächst Glockengießer, später dann öffentlicher Ausrufer, d. h. er hatte die neuesten Begebenheiten im Namen der Stadtverwaltung auf dem Markte öfefntlich auszurufen oder mit der Trompete anzukündigen. So stand er also mit dem eigentlichen Volke in engster Verbindung. Hier in seinem Beruf als Ausrufer lebt er ganz.

Was uns besonders an seinen Werken fesselt und bedeutsam erscheint, sind nicht so sehr die volksmäßigen Nachahmungen der altfranzösischen Rittergedichte und des Centiloquio, vielmehr die Gedichte, die das Tun und Treiben des gemeinen Volkes auf der Straße behandeln. Hier, in dieser Stilart, in der Erfassung des unmittelbaren Alltags, zeigt er sich als ein echter Nachfolger des griechischen Mimus und der spätrömischen joculatores.

Als früheste Form dieser Schwankerzählungen, von denen hier in dieser Arbeit die Rede sein soll, ist nach heutiger Forschung der spätgriechische Mimus anzusetzen. Aufgehellt sind diese Dinge von Hermann Reich, Albrecht Dieterich, Paul von Winterfeld, usw.

Wesentlich am Mimus ist die Verbindung von ethos und bios. Und die Leistung dieser Dichter ist eine zugleich übertreibende und verzerrende Darstellung des Alltags (daher portug. remedilho Nachäffung). Und dazu kommt von Anfang an auch, oft mehr oder weniger deutlich ein satirischer Zweck. Wie schon der glänzende Aufsatz von Wilhelm Hertz in seinem Buch über die Spielleute gezeigt hat, kamen die Kunstübungen — getragen von fahrenden Bänkelsängern und Gauklern — aus dem griechisch-römischen Altertum in das christliche Mittelalter. Dort zeigen sich die Spuren davon zuerst in

Frankreich. Die Fortsetzung des alten Mimus bekommt dort nachweisbar zuerst im 13. Jahrhundert den Namen „fabel" (fabliaux), womit aber nicht gesagt sein soll, daß Stoffe dieser Art ausschließlich nur in diesem „fabel" fortlebten.

Als Vertreter der fabliaux ist neben Henri d' Andeli, Philipp von Beauamnoir, Jehan de Condé vor allem Rutebeuf zu nennen, der es besonders mit der Geistlichkeit („Testament de Lasne"), der Tücke der Frauen („Dame qui fist trois tors entors le moustier") und seinen eigenen Berufsgenossen zu tun hat.

Diese Stilgattung des altfranzösischen fabel, worin der mimus nachwirkte, fand ihre Niederschläge auch in dem zweiten Teil des Rosenromans von Jean de Meung. Und aus diesem Werk hat Dante Alighieri höchstwahrscheinlich seine Dichtung "Il Fiore" gezogen.

Durch die fahrenden Sänger und Gaukler aus Nord- und Südfrankreich kam die volkstümliche burleske Dichtung in der neuen französischen Kunstform nach Italien, wo sie stofflich schon zu Hause war. Allerlei derbe Scherze waren schon immer in Italien von den Fahrenden vorgetragen worden. Nun aber kommen sie in die Literatur. Gepflegt wurde diese vorzugsweise in den Städten von ungelehrten Dichtern.

Pucci weist eine große Vielseitigkeit auf. Er hat zweifellos Vorgänger gehabt.

Zu seinen Vorgängern rechnet man Cecco Angiolieri aus Siena (1250—1320), der sich und seine Leidenschaften in kecker, humoristischer Weise beschreibt. Dann Pietro de Faitinelli († 1349), in dessen Spottversen sich schon eine Wendung zur politischen und moralischen Satire anzeigt. Ferner wären noch Pieraccio Fedaldi aus Siena und Folgore von San Gemignano zu nennen.

Nun zu Pucci selbst. Er beobachtet das Leben des gewöhnlichen Volkes auf der Straße, um es wahrheitsgetreu in seinen Versen wiederzugeben. Alle Beobachtungen kleidet er in einfache, ungezierte Worte, oft sehr gemein und derb.

„Mais c'est seulement dans l'expression toute simple et naive des sentiments populaires que la poésie lyrique fait entendre une sorte nouvelle." (Hauvette.)

In spöttischer Weise übt er an den Zeitverhältnissen Kritik, und da er als ein Vertreter der öffentlichen Meinung zu gelten hatte, fand er als solcher auch bei den höheren Stellen Gehör. Er ist das Echo der Volksstimme und man kann ihn daher nicht unbeachtet lassen. Abgesehen von seinen ritterlich-epischen Erzählungen in Oktavenform und seinem Centiloquio — einer Versifizierung der Chronik Villanis — spricht aus allen seinen Werken das wahre Leben, ohne

mystischen Schleier der Allegorie und ohne theologische dogmatische Tendenz. Wenn er uns die Bürger seiner Vaterstadt Florenz schildert, diese Kleinbürger und Kleinbürgerinnen mit allen ihren Sorgen und Freuden, so schreibt er als echter Zeitgenosse. Und alles sagt er, so wie er es versteht. Manchmal eignet er sich die Phrasen der idealen Lyrik an, aber das auch nur, um sie für seinen Spott zu verwerten.

Und alles das ist nur aus dem einen Wunsche heraus geboren: er will das Volk zugleich ergötzen und belehren. Er, der selbst ungelehrt und ein echter Mann des Volkes ist, will den Volksgenossen mit seinen burlesken Allerweltsgedichten Freude bereiten.

„type accompli du poplano florentin, naivement fier des beautés de sa ville, qu'il célèbre avec complaisance plein de bon sens et de verve, auteur de sonnets facétieux, satyriques ou même didactyques et de poèmes plus développés qu'il composait pour l'instruction et l'amusement de ses compatriotes." (Hauvette.)

Wie bei Hans Sachs klingen in seinen Bänkelsängereien oft auch schöne Gedanken und echte volkstümliche Wendungen an herzliche Gemütlichkeit und Frömmigkeit.

Überhaupt ist ein Vergleich mit Hans Sachs sehr naheliegend. Beide sind an Boccaccio orientiert. Beiden ist eine große Vielseitigkeit angeboren. Auch Hans Sachs bringt die neuesten Zeitereignisse in dichterische Form. Als Nürnberg im Jahre 1552 belagert wurde, schrieb er dazu gleich zwei Stücke.

Bei ihm und bei Pucci ist die „vis comica" ungeheuer. Beide stehen am Anfang der Renaissance, wenn man auch die Leistung von Hans Sachs besser als „nicht mehr Mittelalter und noch nicht Renaissance" charakterisieren könnte.

Puccis Dichtungen.

Puccis Dichtungen lassen sich in drei Gruppen teilen:

I. Sonette, Sermentesen usw.
II. Rittergedichte in Oktaven.
III. Centiolquio.

I. Sonette, Sermentesen usw.

Pucci hat alle Ereignisse seiner Vaterstadt Florenz vorgetragen (Überschwemmung, Teuerung, Pest, Kriege usw.). In den Jahren 1362 bis 1365 lagen Florenz und Pisa in Fehde. Pucci schreibt darüber ein Gedicht in Oktaven („La guerra pisana"); es sind sieben Gesänge, von denen jeder nach echter Bänkelsängerart mit einem religiösen Vorspruch eingeleitet ist. Seine Klagelieder (Lamenti) sind die ersten

in der itlaienischen Literatur, denen man Bedeutung beimessen kann. So klagt Florenz über den Verlust von Lucca, das es nach verlorenem Kriege den Pisanern überlassen muß. In Anlehnung an Dante schreibt er ein „Sermintese per ricordo delle belle donne ch'erano in Firenze nel 1335". Lob und Tadel der Frauen, das ist ein Thema der Zeit, das immer wieder die Dichter beschäftigt. Ein Gedicht in Oktaven zeigt uns zwei Gesellen, die sich erst über den Wert der Frauen streiten und zuletzt am Stammtisch derselben Ansicht sind. Dasselbe Thema bearbeitet Pucci in Prosa. Es sind zwei Hauptteile: Im ersten werden alle Laster der Frauen vorgebracht, und im zweiten folgt die Verteidigung.

Der Beschreibung der Schönheit seiner Frau widmet er sich gelegentlich in den „sonetti codatti" und in dem berühmten Gedicht „Quella di cui i son veracemente". Diese rein sinnliche Schilderung, diese Freude am menschlichen Körper, das sind Züge der neuen Weltfreude, die wir schon bei Boccaccio feststellen konnten.

II. Rittergedichte in Oktaven.

Überliefert sind von Pucci vier Rittergedichte in Oktaven: Istoria della Reina d'Oriente, Istoria di Apolonio di Tyro, Gismirante und die Madonna Lionessa. Der Stoff zu diesen Rittergedichten stammt entweder aus der italienischen Sage oder aus den überlieferten altfranzösischen Romanen bzw. Epen. Nicht immer lassen sich die Quellen einwandfrei feststellen, da der Dichter für ein Werk mehrere Quellen zugleich benutzt hat.

Den Stoff der Reina d'Oriente hat er nach eigener Aussage einem antiken Buche entnommen, dessen Titel er uns vorenthält.

> Eine Königin fern im Orient ist wegen ihrer großen Schönheit berühmt. Der Kaiser klagt sie beim Papst unberechtigterweise an. Er hofft, daß die Schöne nach Rom kommen werde, um sich zu rechtfertigen: Bei dieser Gelegenheit könne er sie dann sehen. Die Königin erscheint mit festlichem Gefolge, rechtfertigt sich, schlägt aber die Liebeserklärungen des Kaisers trotzig aus. Ein gewaltiger Kampf zwischen dem kaiserlichen Heere und dem der Königin entsteht. Ein Engel erscheint und verspricht der Königin Hilfe. Nach der Schlacht bittet die Königin den Papst, für sie um ein Kind zu beten. Sie bekommt einen Sohn, der sich dann später mit der Tochter des Kaisers verheiratet. In Rom wird das Paar vom Papst gesegnet.

Die „Istoria di Apolonio di Tyro" hat er dem altfranz. chanson „Jourdain de Blaivies" entnommen. Jourdain de B. ist der Enkel Amis aus dem chanson „Ami und Amile". Es werden die Hauptereignisse aus dem lateinischen Roman Apolonius von Tyrus erzählt, der um 500 nach griechischem Original geschrieben wurde.

Mit dem Gedicht Gismirante führt Pucci uns in den Artuszyklus.

> Gismirantes Vater Cortese liegt im Sterben. Er ermahnt seinen Sohn, nach seinem Tode an den Hof zu gehen und sich den Rittern Tristan, Lanzelot und Calliano anzuvertrauen. Gismirante wird von Artus zum Ritter geschlagen und zieht auf Abenteuer aus. Begegnungen mit Zauberinnen und Kämpfe mit fremden Rittern wechseln in bunter Reihenfolge ab. Schließlich besiegt er den Vater einer schönen Königstochter, die er zu Artus führen will.

Als Quelle kommen hier alle die altfranzösischen Romane und Epen in Betracht, die sich mit Artus und seiner Tafelrunde beschäftigen. Diese lagen teilweise schon in italienischen Bearbeitungen vor (tavola rotonda usw.).

Aus der italienischen Sage ist der Stoff der Madonna Lionessa genommen.

> Madonna Lionessa di Milano, die Mutter des Azolano Romano, ist herrschsüchtig und von unbeugsamem Willen. Wen sie liebt, den läßt sie erschlagen. Ihr Gemahl besucht den König von Frankreich und hilft diesem die Heiden besiegen. Als er aber der Königin seine Liebe gesteht, wird er gefangen genommen. Madonna Lionessa ist in großer Besorgnis. Da erscheint ihr ein Engel und fordert sie auf, in der Gestalt Salomons die Gesetze zu erneuern. Sie befreit nun ihren Gatten und sorgt in Rom, Siena und Florenz für eine gerechte und fürsorgliche Verwaltung.

Historisch betrachtet war Lionessa die Mutter des Ghibellinenführers Ezzelino da Romano (1194—1259), der als Gefolgsmann Friedrich des Zweiten gegen Mailand kämpfte.

Außer diesen vier Gesängen hat man Pucci noch den „bel Gherardino" zugeschrieben, dessen Inhalt sich an die altfranzösischen Epen Chretiens de Troyes anschließt. Aus rein äußerlichen Gründen ist das unwahrscheinlich. In den Schlußversen der anderen vier Gedichte hat sich Pucci stets selbst als der Autor genannt.

Gismirante: secondo cantare 61, 8:
Al vostro onor questo fe' Antonio Pucci.
Madonna Lionessa 49, 8:
Antonio Pucci il feci al vostro onore.
La Reina d' Oriente: primo cantare 50, 8:
Antonio Pucci al vostro onore l' ha fatto.
secondo cantare 50,8:
Al vostro onore Antonio fe 'l cantare.
terzo cantare:
Antonio al vostro onor finito ha il terzo.

Wäre Pucci der Verfasser des Bel Gherardino, so hätte er sich bestimmt auch selbst als solcher bezeichnet.

III. Centiloquio.

Pucci hatte die Absicht, die Chronik des Villani in Terzinen umzugießen. Villanis Chronik besteht aus 12 Büchern. Sie beginnt mit dem Turmbau zu Babel und führt bis auf die Geschichte von Florenz zur Zeit der großen Pest (1348). Pucci wollte nun dieses ungeheure universale Werk verkürzen. Es sollten nach dem Muster der divina comedia hundert Kapitel werden. Als er beim elften Buche Villanis angelangt war, mußte er 1336 die Arbeit abbrechen, da der 12. Band der Villanischen Chronik noch nicht publiziert war. 1373 setzte Pucci sein Werk fort, kam aber nur bis zum 91. Kapitel, in dem er Florenz mit seinen Geschlechtern und seiner Verfassung schildert. Erwähnt sei besonders der 55. Gesang, der der Verherrlichung Dantes gewidmet ist.

> Die sieben Musen der freien Künste weinen um ihren verstorbenen Gatten (Dante). Die Theologie tröstet sie und weist auf die Unsterblichkeit der Werke Dantes hin. Mit seinen und in seinen Werken lebt der Dichter weiter.

Überschauen wir zum Schluß noch einmal das Lebenswerk Puccis, das in seiner Vielseitigkeit ein charakteristisches Merkmal der Renaissancedichter und Künstler ist. Er versucht sich in allen Gebieten. Der wahre Bänkelsänger aber tritt uns nur da entgegen, wo er in und mit seiner Zeit lebt, d. h. wo er die Alltäglichkeiten und Tagesereignisse besingt. Nicht in der Bearbeitung der Chronik Villanis, nicht in den Rittergesängen, sondern gerade in diesen kleinen Gedichten spüren wir das Neue: Aufmerksamkeit für das gemeine Leben, Teilnahme am Menschen. Damit ist notgedrungen eine Kritik des Menschen und seiner Einrichtungen verbunden. Der Schritt von der Kritik zur Satire ist leicht getan.

Der Mensch in allen seinen Ständen und Betätigungen steht also im Mittelpunkt seines dichterischen Schaffens, somit ist auch er ein Wegbereiter der Renaissance, wenn wir mit Jakob Burckhardt unter dem Begriff der Renaissance schlechterdings nichts anderes verstehen können als die Wiederentdeckung des unverhüllten Menschen.

Als Nachfolger Puccis ist vor allem der Florentiner Barbier Domenico di Giovanni (1404—1477) il Burchiello zu nennen, der durch seine persönlichen und politischen Satiren ein vergötterter Liebling des Volkes wurde. Weiterhin der Florentiner Antonio di Meglio (1384—1448) und der Stegreifdichter und Berufssänger Niccolô, der Blinde von Arezzo. Am Ende des 15. Jahrhunderts trat Francesco Berni (1497—1535) hervor, der alles verspottete und kritisierte, der statt die Schönheit die Häßlichkeit besang, aber durch die anmutige Art seiner Darstellung sich einen festen Platz in der parodistischen und humoristischen Dichtung Italiens erhalten wird.

Anhang zum ersten Teil.

Einige Proben aus Puccis Dichtungen.

Puccis dichterische Tätigkeit zerfällt in drei Teile:

I. Sonette, Kapitel, Serventese.
II. Rittergedichte.
III. Centiloquio.

I. Sonette, Kapitel, Serventese.

Hierzu gehören all die Schilderungen täglicher Ereignisse und neuester Begebenheiten, die Satiren über örtliche Einrichtungen und Persönlichkeiten. Folgender Text ist eine Probe aus Puccis: Sermintese storico per la guerra di Firenze con Pisa (1342):

De, gloriosa Vergine Maria,
Conciedi grazia ne la mente mia
Ch'i' possa dir cioche 'l mio cor disia
Senza fallenza.

Signor, pognam ch'is'ia di vil nascenza,
I'pur nacqui nel corpo di Firenza,
Come qual c'e di piu sofficienza;
Onde 'l mi duole.

Di lei, considerando che esser suole
Tenuta piu'che madre da figliuole;
Oggi ogni bestia soggiogar la vuole
E occupare.

Ma perche 'l no' m'e licito parlare
Dov' avre' luogo quel ch'i' vo' contare,
Diro per rima che mi par da fare
A questo tratto.

Dico che pacie ne triegua ne patto
Con Pisa non se facia a neun atto;
Ma quel che prima dovrebe esser fatto,
Ancor si faccia, etc.

II. Rittergedichte.

Pucci hat viele Rittergedichte geschrieben und dem Volke vorgetragen (Madonna Lionessa, Gismirante, Apollonius von Tyrus, La Reina d'Oriente). Eins der besten ist unzweifelhaft die „Reina d'Oriente".

„Uno de' primi e piu antichi monument della Epopea romanzesca in Italia, gli e senza dubbio quel poema cavaleresco in ottava rima ed in quattro Cantari intitolato Historia della Reina d' Oriente." (Bonucci.)

Superna Maieta da cui procede
Cio che nel mondo da ogni substanza,
E sei cortese a chi ti richiede
Divotamente con fede e speranza;
Umilmente ti chieggio mercede,
Che doni grazia a me pien d' ignoranza,
Ch'io rimi si la presente Leggenda,
Che tutta gente diletto ne prende.

Avendom i io Signor posto nel core
Di non perder piu tempo a far Cantare
Un libro che mi par degli altri il fiore
Cosi leggendo mi fe innamorare,
Che poi rimato l'ho per vostro onore,
Pregovi che vi piaccia d' ascoltare,
Ch'io vi prometto ch'a la vostra vita
Piu bella istoria non avete udita.

Trovo che la Reina d' Oriente
Fu senza par nel mondo di sapere,
E non fu mai da Levante al Pon ente
Donna che fusse di si gran podere.
El marito era vecchio e de niente
Ond"ella si facea molto tenere:
Era giovine e bella oltra misura,
Piu ch'a quel tempo fosse creatura.

Giusta Reina e di grande eccelenzia
Era devota et amica di Dio,
Vivea casta e facea penitenzia
Secretamento senza nessun rio:
E digiunava con gran riverenzia
Perche del Paradiso avea disio.
Ma se al mondo avea alcun diletto
Costei l'avea a tutto suo cospetto, etc.

III. Centiloquio.

In seinem Centiloquio (100 Gesänge) will Pucci die florentiner Chronik des Villani in Terzinen umgießen. Die Textprobe ist aus dem 55. Gesang, der der Verherrlichung (C) Dantes gewidmet ist. Es sind die Anfangsverse:

Della morte di Dante e della vita,
E perche fu cacciato di Fiorenza,
Che la cacciata non avea servita,
E delle gran virtu che furo in lui:
Sol di lui dice, e non parta d' altrui.

La mente, stata per addietro ardita
Di ragionar delle valenti cose,
E al presente tutta sbigottita.

Le rime son diventate ritrose,
Ch'aver le soglio con agevolezza:
Or con fatica l'ho, e vergognose:

Perche riconoscendo lor grossezza
Non hanno ardir di mostrarsi di fuori
Sovr'a materie di cotanta altezza.

Detto ho de' Papi e degl' Imperadori,
Senza curarmi del mio grosso 'ngegno,
E di piu altri Comuni e Signori, etc.

Pucci verwendet für seine ritterlich-epischen Dichtungen die Oktave. Es war mir nun interessant, dieses Strophenschema einmal mit allen seinen metrischen Abwandlungen und Eigentümlichkeiten zu untersuchen. Es gilt die Frage zu lösen, ob diese Stanze bei Vertretern volkstümlicher Dichtung eine andere metrische Gestalt aufweist als bei Vertretern der literarischen Richtung.

Zweiter Teil.

Die „ottava rima“ in der italienischen Literatur

Ursprung der ottava rima.

Unter der Be eichnung o t t a v a r i m a versteht man eine Stanze aus acht elfsilbigen Versen, deren Reim

ab ab ab cc ist.
ab ab ab (Aufgesang mit zwei Stollen)
cc (Abgesang)

Woher kommt diese Reimordnung? Finden wir sie schon bei den Provenzalen[1]) oder ist sie eine italienische Bildung? Man hat versucht, die ottava rima mit dem Rispett und dem Strambott in Beziehung zu bringen.

I. D a s R i s p e t t :

ab ab cc dd

man sieht hier deutlich eine äußere Einteilung, der auch eine innere folgt. Die vier Verse ab ab enthalten das Thema; cc dd sind die sogenannte Ripresa[2]). (Hier werden die Gedanken noch einmal aufgenommen.)

Das Rispett stammt aus Sizilien.

II. D a s S t r a m b o t t :

ab ab ab ab

stammt auch aus Sizilien. Das Strambott kann ein Doppelsonett sein, denn das Sonett reimte früher a b a b.

Zwischen Rispett und Strambott steht die o t t a v a r i m a. „Das Strambotto, das sich wahrscheinlich von Sizilien aus über Italien verbreitet hat, ursprünglich aus acht abwechselnd gereimten Elfsilblern

[1]) Das wäre durchaus möglich, denn achtzeilige Strophen finden sich schon bei den ältesten Dichtern der Provenzalen.
[2]) Die Ripresa (cc dd) ist besonders charakteristisch für das toskanische Rispett.

bestand und in der Toscana zum Rispetto wurde, formte Lionardo Giustiniani (ca. 1388—1446) zur Oktave um."[3]) Ebenso will Guarnerio[4]) die ottava rima aus dem Strambott herleiten. Doch dagegen läßt sich einwenden, daß die ottava rima im 13. Jahrhundert in der dramatischen Poesie des Centrums (in „Lauden") erscheint, also zu einer Zeit, wo in Süditalien vom Strambott noch nicht die Rede war.

Ich gebe jetzt einige Beispiele von der dramatischen Poesie des Centrums aus dem 13. Jahrhundert[5]).

La Donna del Vergin (erste Hälfte des 13. Jahrh.):

O gloriosa, o vergine pulzella,
i'vo' la grazia tua adimandare
e dir per rima una storia novella,
per dare essemplo a chi intendo d' amare,
d'un cavaliere e d'una damizella
d'un nobile legnaggio e d'alto affare,
si come per amore ognun morie,
e'l gran damaggio che poi ne seguie.
(in: Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914.)

Aus einer Rippresentazione sacra:

Tu sai bene, o madre mia,
Che lo mio padre dezo obedire.
Altro non penso note e dia
Che la sua volunta possa adimpire.
Pero non ve dati tanta melencolia
Se in Jerusalem me vediti ire;
Non faria cosa che non lo dicese;
A vui, madre, onte che partese.
(in: Adolfo Bartoli, Crestomazia della Poesia Italiana, 1882.)

Febus el forte:

O Padre vero dell'umana natura
Grazia domando ch'io possa dire
Del tempo antico una bella ventura
— — — — — di grande ardire
Il qual fu di possanza oltra misura
Or vo signor di sua floria seguire
Si che piama l'udire a tutti quanti
Degli ardimenti tuoi, che feu cotanti.
(in: Crescembini, Comentari intorno all'istoria della Volgar Poesia, Rom 1702, Vol. I, Lib. 3, Seite 125.)

---

[3]) Wiese und Pèrcopo, Geschichte der Italienischen Literatur, Leipzig und Wien 1899, S. 222.

[4]) Guarnerio, Manuale di Versificazione Italiene, 1893.

[5]) Aus drucktechnischen Gründen führe ich immer nur eine Strophe der oft sehr langen Gedichte an.

Frate Stoppa (um 1313):

A chi le labbra mie dolce Signore,
Ch'i possa annunziar la tua gran laude,
La qual mal conosciuta da dolore
A chi la preterisce, o le fa fraude.
O Theos Christo Maestro maggiore,
La mia parola, se ti piace, exaude,
E sol ti priego d'assaudir mie 'prieghi
Prima che dall'aiuto tuo ci sleghi.

(in: Crescembini, Comentari intorno all'istoria della Volgar Poesia, Rom 1702, Vol. III, Lib. 1, Seite 91.)

Die ottava rima ist auch aus Sizilien gekommen, aber nicht aus dem Strambott oder Rispett entstanden. Französische Heiligenlegenden und Romanstoffe wurden in Süditalien und Sizilien von Bänkelsängern vorgetragen. Hier nun hat sich das Volk die ottava rima geschaffen. Es ist durchaus möglich, daß mit dem französischen Stoffe auch ein französisches Strophenschema seinen Eingang in Italien gefunden hat. Hans Spanke in seiner altfranzösischen Liedersammlung (Seite 301) stellt für das Altfranzösische u. a. auch folgendes Reimschema fest:

a b a b c c

Eine Ähnlichkeit mit der ottava rima ist nicht abzustreiten.

Vielleicht ist es sehr interessant, auf das Reimschema der „nona rima" hinzuweisen, das der ottava rima metrisch verwandt ist. Es könnte sehr gut möglich sein, daß die ottava rima eine verkürzte nona rima ist. Trucchi führt in seinem Buche „Poesie Italiane Inedite di ducento Autori, Band 1—4, Prato 1846" ein Gedichtfragment an, das er für die Zeit vor 1200 ansetzt. Er sieht in diesem Gedichte noch einen starken arabischen Einfluß. Es ist eine nona rima:

Al novel tempo e gaio del pascore,
Che fa le verdi foglie e' fior venire,
Quando gli augelli fan versi d'amore,
El'arie fresca comincia a schiarire,
Le pratora son piene di verdore,
Gli verzieri cominciano a ulire
Quando son dilettose le fium ore
— — — — — — — — — —
E la gente comincia risbaldire.

Hätten wir die achte Zeile erhalten, dann würden wir volle Gewißheit haben, ob hier das Reimschema der ottava rima — erweitert durch eine Reimzeile (b) — vorliegt.

Fest steht wenigstens, daß die ottava rima am Ende des 13. und im Anfang des 14. Jahrhunderts in der materia narrativa angewandt wurde. Ferner in den Volksliedern, in denen noch der Geist der materia eroica und religiosa fortlebte, also hauptsächlich in epischen Dichtungen. Es folgen einige Beispiele dafür:

Pulzella Gaia (vor 1340):

Intendete me ora tutti quanti,
in cortesia ed in buona ventura:
dire vi vo' d' cavalieri erranti,
ch'al tempo antico andava all' avventura.
In corte allo re Artu sedean davanti,
secondo come parla la scrittura,
incominciando di messer Troiano,
che fece un vanto con messer Galvano.

(in: Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914.)

Il bel Gherandino (ca. 1340—1350):

O Geso Cristo, figliuol di Maria,
che pegli peccator pendesti in croce,
non seguitare la mia gran follia,
sed io inver' di te mai fui feroce;
concedi grazia nella mente mia,
favoreggiando me colla tua voce,
ch'io dica cosa ch'a te non offenda,
e questa gente volentier la'ntenda.

(in: Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914.)

Gibello (vor 1390):

O gloriose Vergine pulcella,
umile e santa, pura e salva nave,
del paradiso reducente stella,
gloria de' santi e delle sante chiave,
concedi grazia a me e a mia favella,
che co' memoria ti passa dise: — Ave
Maria, gratia plena, Dominus teco, —
e del suo frutto non mi metti nego.

(in: Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914.)

Madonna Elena (Ende des 14. Jahrhunderts):

Cavalieri e donzelli e mercatanti,
per cortesia venitemi ascoltare:
ch'io credo ben che Dio con tutti i santi
m'ha dato grazia di saper trovare;
e voi, signor, traetevi davanti,
ed io vi cantero un bel cantare,
e si diro d' Elena imperadice
che fu pui bella che 'l cantar non dice.

(in: Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914.)

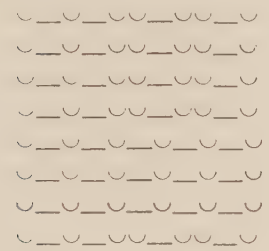
Das Reimschema der o t t a v a r i m a steht fest. Es ist nun meine Aufgabe, den endecasillabo innerhalb dieses Schemas zu verfolgen. Wir sehen beim endecasillabo eine reiche Vielgestaltigkeit. Somit herrscht auch für die Gestaltung der ottava rima volle Freiheit. Wichtig sind besonders zwei Fragen:

I. Hat der endecasillabo innerhalb der ottava rima stets dieselbe Gestalt oder nicht?

II. Hat die ottava rima innerhalb einer Dichtung dieselbe Gestalt oder nicht?

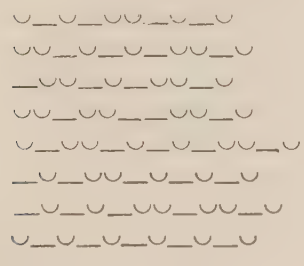
La Donna del Vergin (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) [6]:

O gloriosa, o vergine pulzella,
i'vo' la grazia tua adimandare
e dir per rima una storia novella,
per dare essemplo a chi intende d'amare,
d'un cavaliere e d'una damizella
d'un nobile legnaggio e d'alto affare,
si come per amore ognun morie,
e'l gran damaggio che poi ne seguie.



Aus einer Rippresentazione sacra [7]:

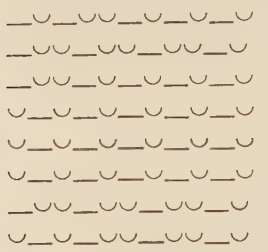
Tu sai bene, o madre mia,
Che lo mio padre dezo obedire.
Altro non penso note e dia
Che la sua volunta possa adimpire.
Pero non ve dati tanta melencolia
Se in Jerusalem me vediti ire,
Non faria cosa che non lo dicese;
A vui, madre, onte che partese;



[6]) in: Scrittori d'Italia, Bd. 64, Jg. 1914.
[7]) in: Adolfo Bartoli, Crestomazia della Poesia Italiana, Torino 1882.

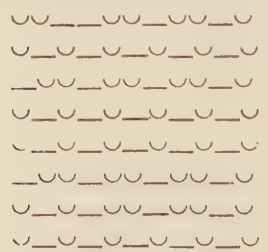
Pulzella Gaia (früher als 1340) [8]:

Intendete me ora tutti quanti,
in cortesia ed in buona ventura:
dire vi vo' de' cavalieri erranti,
ch'al tempo antico andava all' avventura.
In corte allo re Artu sedean davanti,
secondo come parla la scrittura,
incominciando di messer Troiano,
che fece un vanto con messer Galvano.



Il bel Gherardino (ca. 1340—1350) [9]:

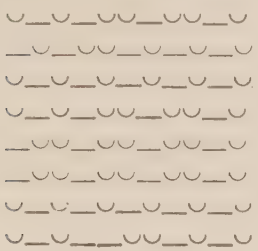
O Geso Cristo, figliuol di Maria,
che pegli peccator pendesti in croce,
non seguitare la mia gran follia,
sed io inver' di te mai fui feroce;
concedi grazia nella mente mia,
favoreggiando me colla tua voce,
ch'io dica cosa ch'a te non offenda,
e questa gente volentier la' ntenda.



[8]) in: Scrittori d'Italia, Bd. 64, Jg. 1914.
[9]) in: Scrittori d'Italia, Bd. 64, Jg. 1914.

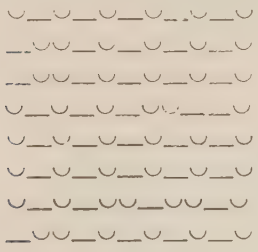
Strophe 2 :

Con cio sia cosa che questo cantare
sia dei primi ch'io mai metessi in rima,
pero vo far perfetto incominciare,
e ritornare al buon detto di prima,
sicch'a costor, che mi stanno a ascoltare,
piaccia e diletti dal piede alla cima:
pero averete ad ascoltar memoria
vh'io vi faro d'una romana storia.



Strophe 27 :

E, quando quella damizella intese
come cortese e largo egli era istato,
d'una amorosa fiamma il cor l'accese,
che non trovava posa in nessun lato;
e Gherardino fra le braccia prese,
e con bramosa voglia l'ha baciato.
Ed e', veggendo la sua innamoranza,
come da prima incomincio la danza.



Madonna Elena (Ende des 14. Jahrhunderts) [10]:

Cavalieri e donzelli e mercatanti,
per cortesia ventemi ascoltare:
ch'io credo ben che Dio con tutti i santi
m'ha dato grazia di saper trovare;
e voi, signor, traetevi davanti,
ed io vi cantero un bel cantare,
e si diro d' Elena: imperadrice
che fu pui bella che 'l cantar non dice.

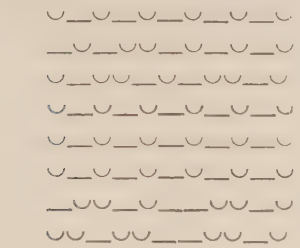
Boccaccio: Ninfale Fiesolano, Vers 1:

Amor mi fa parlar, com'e nel core
Gran tempo stato e fatto n'a su albergo
e legato lo tien collo splendore
e con que' razzia cui non valse sbergo,
quando passaron dentro col favore
degli occhi di colei per cui rinvergo
la notte e'l giorno pianti con sospiri
e ch'e cagion di molti mil' martiri.

[10]) in: Scrittori d'Italia, Bd. 64, Jg. 1914.

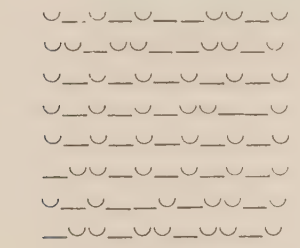
Pucci: Madonna Lionessa, Vers 1:

Io truovo d'una donna di Milano,
ch'ebbe nome madonna Leonessa,
hce madre fue d' Azolano Romano,
che fue tanto ardito in ogni pressa.
Il suo marito ha nome Capitano:
di Lombardia ell' era principessa;
tutta la Lombardia signoreggavia,
e Toscana di lei forte tremava.



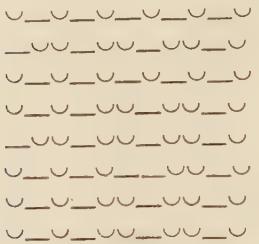
Pucci: Gismirante, Vers 1:

I' prego Cristo, Padre omnipotente,
che per gli peccator volle morire,
che mi comeda grazia nella mente;
ch'i' possa chiara mia volunta dire;
e prego voi, signori e buona gente,
che con affetto mi dobiate udire.
I'vi diro d'una storia novella,
forse che mai noll' udiste si bella.



Pucci: La Reina d'Oriente, I, 1:

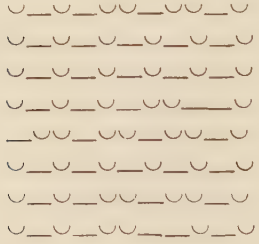
Superna Maiesta, da cui procede
cio che mel mondo da ogni sustanza,
e sei cortese a chiunque ti chiede
divotamente con fede e speranza;
umilemente ti chieggio mercede
che doni grazia a me, pien d'ignoranza,
ch'io rimi si la presente leggenda,
che tutta gente diletto ne prenda.



„Carduino" (Poemetto Cavalleresco in due cantari aus dem [14.—15. Jahrhundert]) [11]:

I, 3:

Per questo santo e perfetto oferere
Che voi facesti a're de' re divino,
Per grazia si vi diede a posedere
L'eterno rengno il padre singnor fino,
Donami grazia, sed-e' t'e in piaciere.
Ch'i possa seguitar di Carduino,
Qual fue al tenpo del gran re Artue;
E udirete di lui gran virtue.

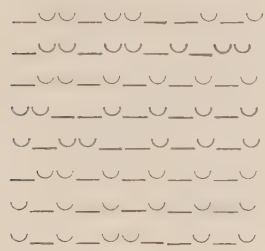


[11]) in: Scelta di curiosita letterarie, Bd. 135.

„Cantare quando Tristano e Lancielotto conbatetero al petrone di Merlino"[12]) 15. Jahrhundert):

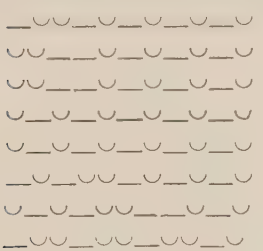
Vers 12:

Palamidesse senti il colpo grande,
Prese la spada e va verso Tristano;
Sopra di lui un grande colpo istende
Che di suo arme fe andare al piano,
E anche di suo sanghe si si ispande;
Poi gli dicieva: „Cavalier villano,
Inanzi ch'io perda questa gara
A l'un di noi gostera Isotta cara."



Feo Belcari: Rapresentazione di Abraam et Isaac. Vers I:

L'occhio, si dice, ch'e la prima porta,
Per la qual, lo'ntelletto intende e gusta;
La seconda e l'udir, con voce scorta,
Che fa la mente nostra esser robusta:
Pero, vedrete et udirete, in sorta,
Recitare una istoria santa e giusta.
Ma se volete intender tal Misterio
State Divoti e con buon desiderio.



[12]) in: Scelta di curiosita letterarie, Bd. 135.

Ein unbekanntes Gedicht aus dem 15. Jahrhundert, das ich bei E. Levi, Lyrica antica, Firenze 1905, gefunden habe:

Vers I:

Cara speranza mi mantien la vita,
dolce diletto, nel mio core stai!
Tu di bellezze sei tutta fiorita,
piu che altra donna ch'io vedesso mai!
La faccia tua di rose e colorita,
meschin a me, perche la vidi mai?
Perche la vidi mai, perche, perche?
Perche la vidi mai, meschin a me!

— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

Ein anderes unbekanntes Gedicht aus dem 15. Jahrhundert, das auch in dem soeben erwähnten Buche von Levi steht:

Vers I:

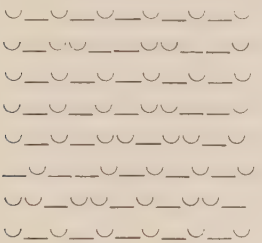
Alma che scarca del corporeo velo
hoggi salisti alla superna corte,
di cui l'almo Signor con puro Zelo
t'aperse gia co'l suo martir le porte,
filice e bella, che con Re del Cielo
trionfi e godi dell'horrenda morte,
prega'l Signor eterno e glorioso
che a noi con teco in ciel dom' riposo.

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
— ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — ∪
∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ — ∪ — ∪ ∪ — — ∪ — ∪

Noch ein anderes unbekanntes Gedicht aus dem 15. Jahrhundert, das ebenfalls in dem Buche von Levi steht:

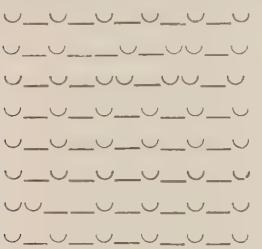
Vers I:

Che bella vita ha al mondo un villanello,
che'l giorno con due buoi per un campo ara!
Se gli e d'inverno si ricopre quello
d'un sacco ch'e la veste sua piu cara,
se gli e d'estate in camicia l'n cappello,
— anda gio — senti dir con voce chiara,
e la sera rimena a casa e' buoi
et pasca loro et se et dorme poi.



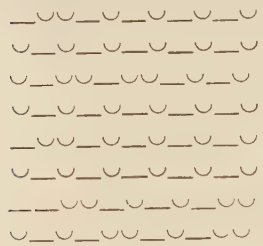
Luigi Pulci: Morgante, Vers 1:

Il mio signor, con gran disio, v'aspetta;
Parigi e Francia, ogni cosa si duole.
Or vi vo' dire una mia novelletta,
Che, spesso, la ragion l'essempla vuole.
Un tratto, a spasso ando la formichetta;
Ando pel mondo, come far si suole:
E trovo, in fine, un teschio di cavallo;
E, semplicetta, comincio a cercallo.



Luca Pulci, Driadeo di Amore, Vers 1:

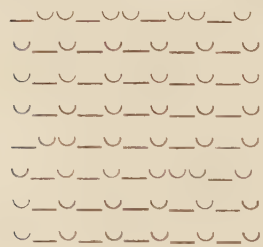
Prima che l'alma tua volasse sopra,
Da noi partita, e grise fra gli Dei,
Pregastime, ch'i componessi un' opra
Di queste valli i monte cavalnei.
Vedi, che Amor, per te mi sprona; et opra
Di ritrovar gli antichi semidei,
La, dov'io nacqui, tra la Lora e Severe,
Appresso all' onde del fratel del Tevere.



Lorenzo de' Medici: Trammento della Nemia Da Barberino:

Vers 1:

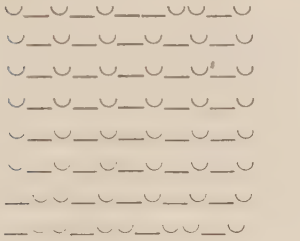
Ardo d' Amore; e conviemmi cantare,
Per una dama, che mi strugge il core:
Ch'ogni otta, ch'io la sento ricordare,
Il cor mi brilla; e par, che gli esca fuore.
Ella nun trova di bellezza pare:
Con gli occhi, getta fiaccole d'amore.
Io sono stato, ni citta e castella,
E, mai, non vidi gnuna, tanto, bella.



Lorenzo de' Medici: Poemetto „Ambra":

Vers 32:

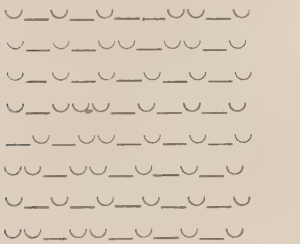
Timida e vergognosa Ambra pur corre;
nel corso a' venti rapidi non cede;
le leggier piante sulle spighe porre
potria, e sosterrieno il gentil piede:
vedesi Ombrone ognor piu campo torre,
la ninfa ad ogni passo manco vede:
gia nel pian largo tanto il corso avanza,
che di giugnerla perde ogni speranza.



Messer Agnolo Poliziano da Montapulciano:
„La Favola di Orfeo"

Mercurio annunzia la festa:

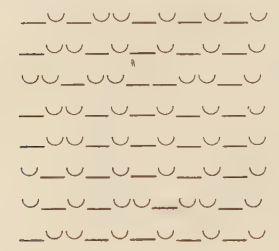
Silenzio. Udite. El fu, gia, un pastore,
Figliuol d' Apollo, chiamato Aristeo.
Costui amo, con si sfrenato ardore,
Euridice, che moglie fu d' Orfeo,
Che, seguendola, un giorno, per amore,
Tu cagion del suo fato acerbo e reo:
Perche, fuggendo lei, vicina all'acque,
Una biscia la punse; e morta giacque.



Francesco Maria Molza: Pometto pastorale „La Ninfa Tiberina“:

Vers I:

Lascia, Ninfa gentil, le sponde erbose
Stringer all'acque, e quelle girsi al mare,
E le piagge vicine, alme e vezzose
Vieni con vago aspetto a rallegrare:
Quivi le piante piu, che altrove, ombrose,
E l'erba molle, e'l fresco dolce appare,
Ma mentre tardi, quanto apre e renverde
Tutto, col tuo tardar, si secca e perde.



Berni, „Orlando innamorato“, Canto II, Vers 60:

Ad Ugo di Marsilia dic' la morte,
Ch'era tenuto un cavalier gagliardo;
Ma quel Grandonio fu di lui piu forte:
Abbatte Riciardetto, abbatte Alcardo,
E soi llaneggia Carlo e la sua corte,
L'un chiamando poltron, l'altro codardo.
Carlo crepa di stizza e di vergogna:
In questo giugne Ulivier di Borgogna.

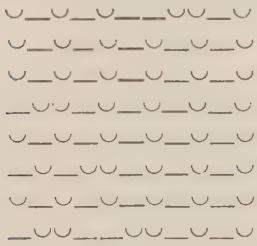
Boiardo[13]):

Signori e cavalier (che sie' adunati,
Per odir cose dillettose e nove),
State attenti, quieti; et ascoltati,
La bella istoria, che 'l mio canto move.
Et odireti i gesti smisurati,
L'alta, fatica e le mirabil prove,
Che fece il franco Orlando, per amore,
Nel tempo del Re Carlo, Imperadore.

Ariosto, Orlando furioso:

Canto I, 1:

Le donne i cavallier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d' Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l'ire e i giovenil furori
D' Agramante lor re, che si die vanto
Di vendicar la morte di Trojano
Sopra re Carlo imperator romano.

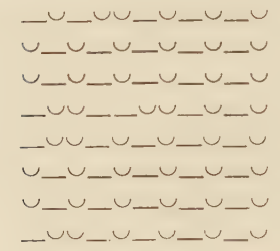


[13]) in: Tallarigo e Imbriani, Nuova Crestomazia Italiana, Napoli 1883, Bd. II.

Tasso, La Gerusalemme liberata:

Canto I, 1:

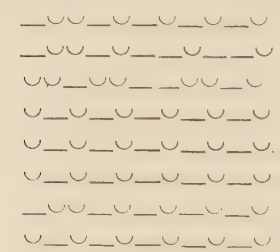
Canto l'armi pietose e'l Capitano
Che'l gran sepolcro libero di Cristo:
Molto egli opro col senno e con la mano;
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
Einvan l' Inferno a lui soppiose, e invano
S'armo d' Asia e di Libia il popol misto.
Che il Ciel gli dic' favore, e sotto ai santi
Segni ridusse i suoi compagni arranti.



Gabriello Chiabrera (1552—1637), Dall' Armeida:

Canto VIII, 1:

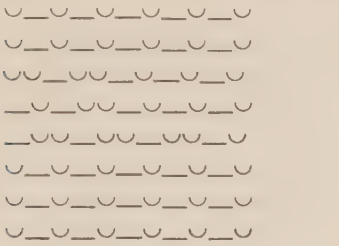
Pronto e il destriero; ed ei, feroce, ascende
Sovra il dorato arcion, d'un leggier alto;
Ed il buon corridor tutto s'accende,
Che 'l Re conosce, al sanguinoso assalto:
Rivolge il guardo minaccioso, tende
L'orecchie, sbalza i pie ferrati in alto,
Alza nitriti, e di canuta spuma
Il morso imbianca, e da le nari ci fuma.



Alessandro Tassoni (1565—1635), dalla Secchia:

Canto I 1:

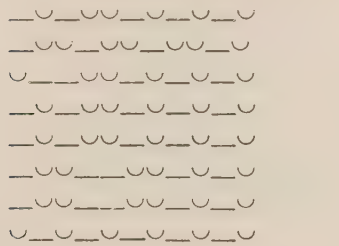
Cosi andava a l'impresa il cavaliero,
Dal fior de la milizia accompagnato:
E spettacolo, in un leggiadro e fiero,
Si vedeva apparir, da un altro lato.
Cento donzelle, in abito guerriero,
Col fianco e'l petto di corazza armato,
E l'aste in mano e le celate in testa,
Comparvero in succinta e pura vesta.



Giambattista Marini (1569—1625), Dall' Adone. Canto VI intitolato: Il Giardino del Piacere.

Vers I:

Disse alcun, ch'a narrar le glorie e l'opre
Del sempiterno lor sommo Fattore,
Le stelle, onde la Notte il manto copre,
Son caratteri d'ore e di splendore.
Or miracol maggior la terra scopre,
Quasi bei fogli, apre le foglie un Fiore,
Fiore, anzi libro, ove Gesu trafitto,
Con strane note, il suo martirio ha scritto.



Quirico Rossi (1696—1760), L'isola di Cuccagna:

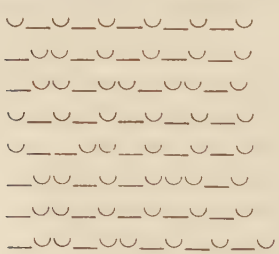
Vers I:

Mai pensier vostri altrove non volgete,
E de la nave mia seguiamo il corso:
De la nave, che, come inteso avete,
Lungo spazio di mare avea trascorso;
Ne, pero, ancor, le fortunate e liete.
Piagge, e de' monti butirosi il dorso,
Scoprir poteva; e s'aggirava, intanto,
Non vi saprei ben dir dove ne quanto.

Gian Carlo Passeroni (1713—1803), Dal Cicerone:

Part I, Cant. XIII, Stanze I:

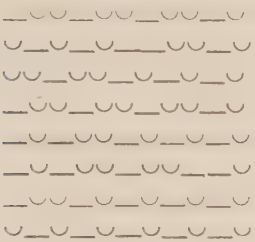
Gia molte cose e molte sopra il sonno
Furonno dette, in prosa e in poesia,
Che ne gli autori leggere si ponno,
E se ne dicon molte tuttavia;
Che sia cosa cattiva alcuni vonno,
Cosa buona altri vogliono che sia;
Altri ne dicon bene ed altri male,
A misura del loro naturale.



Bartolomeo Lorenzi (1732—1822), Il nido degli uccelli:

Vers I:

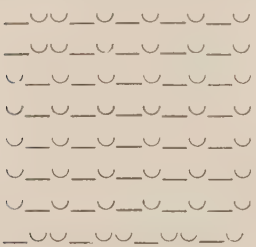
Qual architetto mai pietra con pietra,
Con tanta simmetria pose e ordinanza?
Qual meccanico industre o geometra
Ondi congegno, o miscuo distanza,
Che non ceda a un auzel, que va per l'etra,
Quando tesse la mura a la sua stanza?
O la materia, o l'artifizio ammiri,
O i rozzi escordi, o i piu compiuti giri.



Clemente Bondi (1742—1821), La polenta:

dalla Giornata Villereccia, Canto II:

L'opera ferve; e gia del pranzo omai
L'ultima parte a terminarsi e presta:
Di lesso e arrosto n'han mangiato assai;
E sol l'estremo e miglior cibo resta.
Ognung l'aspetta, e volge avido i rai,
E con la man fa cenno e con la testa.
Ma gia l'accusa il vivo odor fragrante,
Gia l'aspettato vien piatto fumante.



Angelo Maria d'Elce (1754—1824), sopra la nobilta:

Vers I:

Sia pur negli avi tuoi, ma in quei s'arresti
Nobilta, ne in te, Ciacco, si trasfonda,
Mentre il nome di quei col tuo funesti,
E il chiaro fonte vain palude immonda;
Mostrami i proprii merti; io far con questi
Voglio il tuo stemma, e d' onorata fronda
Voglio al tuo busto circondar la chioma,
Ne a te dia 'l sasso, ma tu al sasso, il nome.

Giordano de Bianchi Dottula, Marchese di Montone (1775—1846),

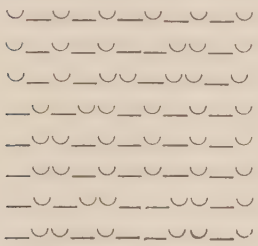
Il Re Manfredi, Vers I:

Quantunque volte con la mente e'l core
Torno a quelle robusta e verde etade
Di cortesia fiorita e di valore,
Quando prime in onor s'avean le spade,
Sempre innanzi mi corre quel signore,
Che 'l freno ebbe di nostr'alma contrade:
De l'inclito a real Manfredi io dico,
Prode ne l'armi e de le muse amico.

Ugo Foscolo (1778—1827), Epigramma[14]):

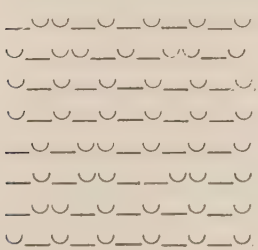
Vers I:

Per farsi rede' letterati, un serto
Il Paradisi a tre maestri or chiede.
Chi legge i versi del Priscian Lamberto?
Monti canta per tutti, e niun gli crede:
Frate Lampredi, gazzettier mal certo,
Adulator dell' Aretino ecede,
Morde il pane e la mano. Ore, quel pane
Callo a chi ti vuol ben, dallo al tuo cane.



Tommaso Grossi (1791—1853), I Lombardi alla prima crociata, Canto V, 7:

Ove piu bella la minor collina,
Che d' Antiochia sorge entro le mura,
Il largo fianco lentamente inchina
Cosparso di fioretti e di verzura,
Salutato dall' luca mattutina,
Dalla prima del sol luce piu pura,
L'altera fronte un bel palazio estolle,
Tra boschi ameni sovra l'erba molle.

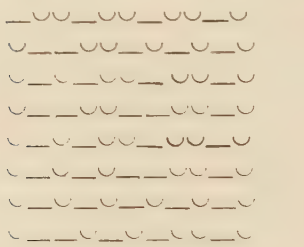


[14]) Dieses Epigramm steht bei: Tallarigo e Imbriani, Nuova Crestomazia Italiana, Napoli 1883, Bd. IV.

Giuseppe Giusti (1809—1850), Sant' Ambrogio:

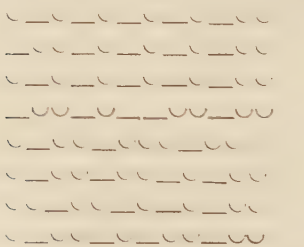
Vers I:

Vostra Eccellenza, che mi sta in cagnesco,
Per que' pochi scherzucci di dozzina,
E mi gabella per anti — tedesco,
Perche metto le birbe alla berlina,
O senta il caso avvenuto di fresco
A me, che girellando una mattina,
Capito in Sant' Ambrogio di Milano,
In quel vecchio, la, fuori di mano.



Agostino Paradisi (1736—1783), Il Natale, Vers I:

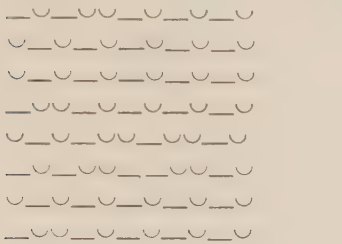
Cantate, o sacre Muse; a voi rispondono
Lunghi concenti di celesti cetere,
Cui, mentre per lo cielo si diffondono,
Gode fra nube e nube Eco ripetere:
Per l'aere invisibili s'ascondono
Gli alati abitator del lucid'etere,
E le tenebre, che la notte ingrombano,
D'insolito fulgor lampi disgrombano.



Camillo Zampieri (1699—1770), L'Arsenale di Venizia:

Vers I:

Sorge vasto edifizio, il qual d'altera
Citta piu assai, che di magion tien faccia.
Quivi la Donna, che al sonante impera
Adria, sue forze ristorar procaccia,
E l'ampia suppellettile guerriera,
Onde il Bosforo rio sfida e minaccia.
Stranier, che pone, in questo loco, il piede,
Quanta e qual ria Vinezia intende e vede.



Giambattista Roberti (1719—1780), Dalle Fragole:

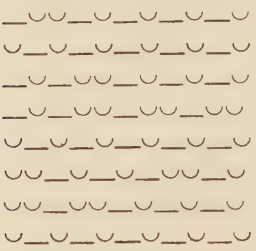
Canto II, 1:

Quand'ecco, d'improvviso, ognuno innalza
Del monte inver la cima attenti i lumi:
Un drappello di veltro in giu si sbalza,
E abbaia e fruga e annasa cespi e dumi.
E veggon Diana, che da un'erta balza,
Discende a visitare gli altrui numi.
Ella fa che la lite non si estenda,
Con l'alta maestate e reverenda.

Giambattista Costi (1721—1803), del Tartareo: Part. I, Canto VI: L'esercito d' Mogolli in battaglia:

Vers I:

Voti gli erari son; dispendio grande
Non dan pero gli eserciti mogolli;
Poiche d'erba, di radiche e di ghiande,
Come bruti, li pasci, li satolli,
Ed han comune il cibo e le bevande
E coi porci e cogli esini e coi polli;
E di soldo in ragion, lor si consente
Rubare e saccheggiar impunemente.



Alle diese Beispiele zeigen, daß der endecasillabo innerhalb der ottava rima nicht dieselbe metrische Gestalt hat. Das war auch von vornherein anzunehmen, denn der Italiener legt großen Wert auf einen wohlklingenden Rhythmus, der aber nie ins Monotone verfallen darf. Wir werden diese Tendenz bemerken, wenn wir die Caesur bei den einzelnen Elfsilbern untersuchen. Selten fällt sie nach der fünften Silbe, weil — wie schon gesagt — eine Zweiteilung des Verses dem Wohlklange widersprach. Somit ist die metrische Gestalt der ottava rima zu erklären:

Die ottava rima ist eine Stanze aus acht elfsilbigen Zeilen. Ihr Reim ist stets abababcc. Die metrische Gestalt der Elfsilber ist durchaus frei und innerhalb der Strophe völlig voneinander verschieden.

Ebenso können wir aus den Beispielen ersehen, daß die ottava rima innerhalb einer Dichtung ihre metrische Gestalt wechselt. Auch dieses erklärt sich aus der Sorge ins Monotone zu verfallen und langweilig zu wirken.

Der Strophenbau der ottava rima eignet sich besonders für epische Dichtungen, da sich der wechselnde Rhythmus dem bewegten Hin und Her einer epischen Dichtung gut anpassen kann. So wird dieses Reimschema nun überall da auftreten, wo epische Dinge behandelt werden, ganz gleich, ob von kunstmäßiger oder von volkstümlicher Seite. Es gibt hier keinen direkten Unterschied!

Es gibt nicht für die einzelnen literarischen Richtungen ganz bestimmte metrische Formen der ottava rima!

Bei den Vertretern der kunstmäßigen Richtung sind die Verse glatter und wohlklingender, bei den Vertretern der populären Richtung klingen sie etwas rauher und weniger geschliffen. Das liegt aber an dem Gebrauch der Worte, an der Anpassungsfähigkeit an den Rhythmus, aber nicht am Rhythmus selbst.

„Das Grundgesetz seiner Verskunst hat das Italienische — wie alle romanischen Sprachen — vom Vulgärlatein übernommen. Während die schriftlateinische Kunstdichtung sich der Metrik der Griechen anpaßte, beginnt in der Volksdichtung im Laufe der Kaiserzeit der akzentuierende Rhythmus hervorzutreten, freilich nicht mit jener Unbedingtheit, mit der er sich in den germanischen Sprachen durchgesetzt hat; denn der romanische Vers wird außer durch den Akzent auch durch eine feststehende Zahl der Silben bestimmt."

Karl Voßler, Italienische Literaturgeschichte Berlin und Leipzig 1916, Seite 9.

Es gibt in der italienischen Literatur mehrere Strophenformen von acht Reimzeilen. Neben den drei beliebtesten Formen:

Rispett (ababccdd)
Strambott (abababab)
Ottava rima (abababcc)

gibt es noch andere:

ababcddc (Pietre della Vigna)
(in: Nuova Crestomazia da Tallarigo e Imbriani, Napoli 1886, Band I, Seite 23)

abcbddee
(in: d' Ancona, La poesia popolare italiana, Seite 178.)

aabcbcde (d) (Giovanni Prati („Campagnuoli sapienti")
(in: Italienisches Lesebuch von Tobler, 1868.)

Die ottava rima ist eine Stanze von acht elfsilbigen Reimzeilen. Somit gibt uns die Betrachtung dieser metrischen Form folgendes Problem zu lösen:

Wie gelangt der Elfsilbler in die italienische Literatur und in welcher Form tritt er auf?

C. Ursprung des italienischen Elfsilblers (endecasillabo).

Die Frage nach dem Ursprung des italienischen Elfsilblers hat — so oft sie auch schon erörtert wurde — bis heute noch keine eindeutige Lösung gefunden. Die Meinungen der Gelehrten gehen nach wie vor noch stark auseinander. Ehe ich persönlich zu dieser schwie-

rigen Frage Stellung nehme, möchte ich doch nicht umhin, die bisher aufgestellten Theorien zu erwähnen. Zunächst diese, die den Elfsilbler unmittelbar aus der römischen Metrik ableiten wollen.

Blanc in seiner italienischen Grammatik leitet den Elfsilbler zunächst vom iambischen catalektischen Trimeter ab, doch da dieser sehr selten auftritt, ist ihm diese Theorie zu unzuverlässig. Dann versuchte er es mit dem sapphischen Vers[15]). Zuletzt kommt er dann auf den Hendecasyllabus zu sprechen[16]). Am Ende seiner Betrachtung gibt er zu, daß man für den Ursprung des Elfsilblers nicht eine so gelehrte Quelle annehmen könnte und teilt nun folgende Ansicht mit: Der italienische Rhythmus wird allein vom Wortakzent beherrscht, ein Versuch — die alten metrischen Verse im Italienischen nachzubilden — muß also scheitern. Somit wäre also der Ursprung aus gelehrter Quelle abgewiesen. Nun erwähnt er den römischen Volksvers, der ja akzentuierend war (Appel behauptet auch, daß die saturnischen Verse akzentuiert waren). Den saturnischen Vers finden wir in Liedern, Orakelsprüchen, Grabinschriften der Scipionen usw. Seit Ennius (239 bis 169 v. Chr.) finden wir den saturnischen Vers nur noch beim Volk. Blanc führt ein lateinisches Gedicht der Soldaten aus Modena an (ca. 924), in dem der Elfsilbler schon vertreten ist.

o tu qui servas // armis ista moenia
noli dormire // moneo sed vigila.
Dum Hector vigil // exstitit in Troja,
non eam cepit // fraudulenta Graecia.

Und so kommt er zu der Schlußbemerkung:

„Wahrscheinlich bleibt, daß dieser Vers und die Verse der romanischen Völker überhaupt vom Volke selbst nach dem Vorbilde und den freien Rhythmen der altitalischen (saturnischen) Verse gebildet seien."

An einen provenzalischen Einfluß glaubt er nicht, weil nach seiner Meinung die Provenzalen keine feste, allgemein anerkannte

---

[15]) Ein Beispiel für den sapphischen Vers: non éget Maúri jáculis neque árcu.

[16]) Der römische hendecasyllabus oder Phalaeceus. Phalaeceus nach dem alexandrinischen Dichter Phalaikos benannt. In der griechischen Poesie steht er schon bei Sappho und den Tragikern. In die römische Metrik wurde er von Laevius und Varro eingeführt. Nach Catull bleibt er lange lebendig; er findet sich bei Maecenas, Statius, Martial usw.

Crusius („Römische Metrik", München 1929) zeigt uns den Phalaeceus bei Catull.

passer deliciae // meae puellae (Catull; $2_{,1}$)
et magis magis in // dies et horas (Catull; $38_{,3}$)
meas esse aliquid // putare nugas (Catull; $1_{,4}$).

Form ihrer Dichtung haben und ihre Dichtung mehr nach Inhalt als nach Form bezeichnen.

Zuccolo will den endecasillabo unbedingt der antiken Metrik anpassen. Er behauptet, der Vers bestehe aus vier zweisilbigen Füßen und einem dreisilbigen.

Trissino nennt ihn „Trimetro iambico", weil er drei jambische Dipodien enthält.

Phil. August Becker[17]) geht in seiner Habilitationsschrift auch auf römischen Ursprung zurück. Er stellt drei römische Versformen auf:

Alcaicus ⏑—⏑—⏑/—⏑⏑—⏑—
Phalaecius ⏑—⏑—⏑—/⏑⏑—⏑
Sapphicus —⏑⏑—⏑/—⏑—⏑—⏑

Phalaecius und Sapphicus hatten keinen festen Caesureinschnitt. Somit nähern sie sich auffallend dem endecasillabo.

Ferdinand Wolf schreibt in seinem Buche: „Über Lais, Sequenzen und Leiche" (Heidelberg 1841):

„Ich halte den sogenannten saturnischen Vers (oder richtiger gesagt diese altitalischen volksmäßigen Rhythmen) für den Grundtypus der volkstümlichen lateinischen Kirchenpoesie des Mittelalters und der romanischen Verskunst überhaupt."

Er teilt somit seine Ansicht mit Blanc.

Stengel hält den Elfsilbler für eine Verkürzung des lateinischen Tetrameters, der in der ältesten Zeit auch drei feste Tonsilben zeigt (3, 7, 11).

Bartsch versucht keltischen Ursprung zu konstruieren.

Gaston Paris ist der Meinung, daß der endecasillabo aus dem Vierzehnsilbler mit weiblichem Reihenschluß — durch Unterdrückung eines seiner drei viersilbigen Glieder — entstanden ist[18]).

Diez sieht einen Zusammenhang mit dem katalektisch-trochäischen Trimeter und mit dem auf der sechsten Silbe betonten Zehnsilbler.

Francesco d' Ovidio gibt folgende Erklärung: Der endecasillabo sdrucciolo italiano hat sich aus dem iambisch-akatalektischen Trimeter entwickelt, der endecasillabo piano aus dem sapphischen Vers (s. Blanc!).

---

[17]) Phil. August Becker: „Ueber den Ursprung der romanischen Versmaße." Habilitationsschrift, Straßburg 1890.

[18]) So in Spanien der „verso de redondilla mayor con pie quebrado". Auch bei Wilhelm von Poitou finden wir Elf- und Vierzehnsilber strophisch verknüpft.

Guarnerio stellt ein metrisches Schema auf:

1. Ritmi Anapesti-Dattilici
   A) Discendenti
      dipodia, tripodia e tetrapodia dattilica
   B) Ascendenti
      senario dattilico
      dodecasillabo dattilico o senario
      novenario dattilico
      decasillabo dattilico
2. Ritmi Giambi-Trocaici
   A) Discendenti (trocaici)
      quaternario
      ottonario
      novenario trocaico
      senario
      decasillabo e dode casillabo trocaico
   B) Ascendenti (giambici)
      quinario
      novenario giambico
      settenario (tripodia giambica)
      endecasillabo (pentapodia giambica)

Es folgen nun alle die Theorien, die einen Zusammenhang mit dem französischen und provenzalischen Zehnsilbler annehmen.

Stengel findet den Elfsilbler in einem kurzen Bruchstück einer poetischen Bearbeitung der Makkabäerbücher und in anglonormannischen Balladen Gowers.

Pio Rajna hält den französischen Zehnsilbler für das Vorbild aller anderen romanischen Zehnsilblerverse (Epop. franc. p. 518). Der Vers war schon früh in der provenzalischen Lyrik; schon in einem vor 1135 abgefaßten Gedichte Marcabrus[19]). Rajna meint, Marcabru als Einziger lasse weiblichen Reihenschluß im Zehnsilbler zu und er sieht darin ein typisches Charakteristicum des nordfranzösischen ursprünglich epischen Verses[20]).

Guarnerio hält die ritmi giambici für das entsprechende Metrum der französischen und provenzalischen Zehnsilbler.

---

[19]) J. M.-L. Dejeanne, Poesies complètes du Troubadour Marcabru,

Aujatz de chan com enans'e meillura,
E Marcabrus, segon s'entensa pura,
Sap la razon e' l vers lassar e faire
Sie quer autr'om no l'en pot un mot traire.

[20]) Rajnas Angabe stimmt nicht ganz. Weiblicher Reihenschluß findet sich auch bei dem Grafen von Poitou und bei Guiliem de S. Leichier.

Gaston Paris — jetzt anderer Meinung — sieht auch zwischen endecasillabo und dem französischen Zehnsilbler einen unmittelbaren Zusammenhang.

Jeanroy bringt ein Beispiel für den prozalischen Elfsilbler:
Wilh. IX. v. Poitou (Bartsch, Prov. Crestom., p. 31.):

Companho non posc mudar qu'eu nom esfrei (7+4)
de novellas qu'ai auzidas e que vei (8+3)

Er glaubt zwischen Elf- und Fünfzehnsilbler einen engen inneren Zusammenhang zu sehen:

„Le vers de onze syllabes sortait de celui de quinze par une abréviation toute naturelle, le premier hémistiche reste, le second est réduit de plus de moitie, mais ici l'individualité du vers étant nettement sentie, quand le premier hémistiche devint masculin par la chute de l'ultième, on comprit qu'il fallait compenser cette perte en allongeant le second d'une syllabe, ainsi naquit la forme 7 (m) + 4 qui est de beaucoup la plus fréquente; etc."

(Alfred Jeanroy, Les Origines de la Poésie Lyrique en France au moyen-âge, Paris 1889, p. 349.)

Wir sehen also zwei große Wege. Der eine führt unmittelbar zur römischen Metrik zurück und der andere zur französischen bzw. provenzalischen. Welcher ist nun der richtige? Ich will in folgenden Darlegungen versuchen zu zeigen, daß nur ein Weg in Frage kommt, und zwar der französische bzw. provenzalische.

Gewöhnlich ist es mit der Literatur, Kunst usw. doch so, daß ein Land, wenn es in höchster Blüte steht, seine Strahlen aussendet und andere Länder und Kulturen in reichlichem Maße befruchtet. Nach Jahren stillen Sammelns und Aufnehmens aller möglichen kulturellen und literarischen Dinge folgt eine Ruhepause, während der all das gleichsam Eingeatmete geordnet, verarbeitet und umgearbeitet wird. Urplötzlich dann bricht es kraftvoll hervor, um sich zu einer einzigartigen Höhe zu entwickeln.

Dasselbe sollte man vom provenzalischen Minnesang erwarten. Doch hier liegen die Dinge anders. Der Minnesang als solcher ist und bleibt immer ein Ureigentum Südfrankreichs. Es gibt keinen gleichartigen Vorläufer! (noch Nachfolger). Wenn sich auch Brinkmann[21]) um die kulturelle Erklärung des Minnesangs große Verdienste gemacht hat, das ureigenste Problem ist mit Ähnlichkeitssymtomen nicht zu lösen! Weit größere wissenschaftliche Bedeutung kommt dem Buche von Eduard Wechssler[22]) zu, in dem die

[21]) Brinkmann, Entstehungsgeschichte des Minnesangs, Halle 1926.
[22]) E. Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs. Bd. 1, Halle a. S. 1909.

kulturgeschichtlichen und philosophischen Probleme des Minnesangs ausführlich behandelt werden. Aber wichtig ist für meine Betrachtung nur dieses: Italien übernimmt das Erbe zu einer Zeit, wo die hohe höfische Minnekultur schon im Verblühen begriffen ist.

Seit dem 12. Jahrhundert erscheinen Troubadours an kleinen Feudalhöfen Oberitaliens (vor 1200 kennen wir keinen italienischen Lyriker). Am Hofe des Markgrafen Albert von Malaspina lebten Gaucelm von Faidit und Aimeric le Peguilain.

Den Mittelpunkt bildete Sizilien mit dem kunstverständigen Hofe Friedrichs des Zweiten. Hier begann sich die italienische Dichtung zu entwickeln, erweckt durch die provenzalische Dichtkunst. „Die sizilianische Dichterschule ist der geeignete Name für die provenzalisierende Richtung" (Gaspary); denn zuerst war es natürlich reine Übertragung aus dem Provenzalischen (bes. im Sonett!). Die Liebeslieder auf provenzalische Art wurden nicht im sizilianischen Dialekt, sondern in einer Mischsprache (Latein, Provenz. usw.) geschrieben. Voßler sagt, es war ein „schablonenhafter, ärmlicher und unpersönlicher Minnesang". „Für die neue Literatur fehlte die neue Sprache; die Sprache Roms hielt man für die wahrhaft italienische Sprache; das Vulgäre war nur für das tägliche Leben gut." (Gaspary, Die sizilianische Dichterschule, Berlin 1878.)

Das Provenzalische regt nun zum Dichten in der Vulgärsprache an.

Neben dieser höfischen und schulmäßigen Poesie — wie sie die sizilianische Dichterschule betrieb — gab es sicherlich auch eine volkstümlichere und lebensvollere. Giacomine Pugliese (ca. 1325) ist als ein Vermittler zwischen diesen beiden Gattungen anzusehen.

Als dann die Staufer den Anjous erlagen, verstummte der ritterliche Minnesang in Sizilien. Doch dem Hofe Nahestehende sorgten für Verbreitung in ganz Mittelitalien. (Daher überall dieselben Ideen und Ausdrucksweisen.) Ebenfalls hat der Anjovinische Hof daran Anteil, provenzalische Kunstdichtung nach Toscana vermittelt zu haben.

Wir sehen also deutlich den Einfluß Südfrankreichs. Es ist nun nicht schwer, mit dem kulturell-literarischen Einfluß zugleich einen metrischen anzunehmen.

Den Elfsilbler kennen die Provenzalen sehr gut. Wir haben schon ein Beispiel bei Marcabru gesehen. Dieser Zehnsilbler mit weiblichem Ausgang ist dann im Italienischen der endecasillabo (verso piano) geworden. Auch verschiedene Betonungen innerhalb des Verses treten schon bei den Provenzalen auf. Bei Raimon

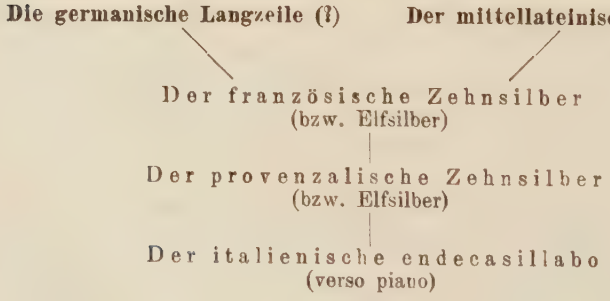
Anilier ist einmal die vierte, einmal die sechste Silbe betont; das erinnert besonders deutlich an die Betonung im endecasillabo. Auch die Betonung auf der fünften Silbe finden wir schon vor und zwar bei Guillem Figueira und Guide Cavaillo. Die Betonung auf der dritten und siebenten Silbe finden wir im französischen Vers.

Der provenzalische Vers hat seinen Vorläufer im französischen Zehnsilbler, der ja der älteste und volkstümlichste Vers ist. Den Vers weiter zu verfolgen ist hier nicht meine Aufgabe. Erwähnen möchte ich noch kurz, daß es hier wieder zwei Wege gibt:

1. der germanische.
2. der mittellateinische.

Der erste Weg versucht in Anlehnung an den germanischen Kern der französischen Epen auch den Vers aus der germanischen Langzeile abzuleiten. Der zweite Weg ist bis heute noch nicht ganz geklärt. Man weiß, daß die Dichtungsformen der Provenzalen schon mittellateinisch vorhanden sind und daß der Zehnsilber im 10. bis 11. Jahrhundert in Frankreich eingeführt wurde. Doch, soviel mir bekannt ist, wird demnächst eine Arbeit von Phil. Aug. Becker herauskommen, die sich mit diesem Thema beschäftigt. Es werden in dieser Arbeit also die mittellateinischen und altfranzösischen Versmaße speziell dieser Art genau untersucht und die Belege einer eventuellen unmittelbaren Verwandtschaft gebracht werden müssen. Was die kulturelle und ideelle Seite dieses Zusammenhangs betrifft, verlohnt es sich das schon erwähnte Buch von Brinkmann über die „Entstehungsgeschichte des Minnesangs" zu lesen.

So kann man also folgendes Schema aufstellen:



D. Gestalt des italienischen Elfsilblers.

Wir sahen schon bei dem provenzalischen Vers die Vielgestaltigkeit des Zehnsilblers (bzw. Elfsilblers). Innerhalb des Verses bemerkten wir metrische Höhepunkte, die den Zweck erfüllen soliten, besonders wichtige Stellen hervorzuheben. Aus diesem Grunde hat dieser Vers den Vorzug vor dem Alexandriner, da dieser die Caesur stets nach der sechsten Silbe hat und vor dem Zehnsilbler, der die Caesur meistens nach der vierten Silbe hat. Also auf dem Wege von der provenzalischen Dichtkunst bis zur italienischen hat eine Auflockerung stattgefunden, die den Vers gefügig und geschmeidig macht. Einem so anpassungsfähigen metrischen Maße war es ein Leichtes, den Weg von der ältesten italienischen Dichtung bis in die Neuzeit mitzugehen. B l a n c nennt ihn den „heroischen Vers aller Dichtungsarten" (verso maggiore oder verso intero). Die vornehmste und klassischste Gestalt aber, die er in der italienischen Hochrenaissance-Klassik erreicht hat, wird er nie wieder erlangen.

Jeder italienische Vers hat den Hochton auf der vorletzten Silbe italienischer Zählung, der e n d e c a s i l l a b o also stets auf der zehnten Silbe. Da der zweisilbige Ausgang das Gewöhnliche ist[23]), so wird er der Silbenzählung als Maßstab zugrunde gelegt. Für den endecasillabo kann man folgende drei Typen festsetzen:

I. v e r s o p i a n o (acatalecticus = vollzählig)
di vendicar la morte di Trojano (11)

II. v e r s o t r o n c o (catalecticus)
dell' opera che mal per te si fe (10)

III. v e r s o s d r u c c i o l o (hypercatalecticus = überzählig)
Ora cen porta l'un de' duri margini (12)

Somit erklärt sich auch der Reim, der ein-, zwei- und dreisilbig sein kann; denn im Romanischen reimt die letzte betonte Silbe. Folgen nun unbetonte Silben, so reimen auch diese. Anders ist es ja im Lateinischen, wo die letzte Silbe reimt, ohne Rücksicht auf den Akzent. Erst später ist hier der zweisilbige Reim aufgetreten[24]).

Wie ich vorhin schon erwähnte, liegt für den e n d e c a s i l l a b o nur die Betonung der zehnten Silbe fest. Die Anordnung der anderen rhytmischen Hochtöne ist völlig frei[25]). Doch haben sich im Laufe

[23]) Im Gegensatz zum Französischen, das den einsilbigen Ausgang bevorzugt.

[24]) Diese Betrachtung habe ich dem sehr aufschlußreichen Buche von Friedrich Hanssen „Zur lateinischen und romanischen Metrik" (Valparaiso 1901) entnommen.

[25]) Im Französischen hat das Gesetz der Silbenzählung das Uebergewicht gewonnen. Anders das Italienische; hier noch Hochtöne innerhalb des Verses.

der literarischen Entwicklung verschiedene Combinationen als besonders harmonisch und wohlklingend erwiesen. Voßler gibt uns in seiner italienischen Literaturgeschichte ein Schema dieser meistgebrauchten Combinationen.

1			4				8		10
1					6				10
	2		4		6		8		10
	2		4				8		10
		3			6				10
		3			6	7			10
	2				6	7			10
		3	4		6		8		10
	2		4			7	8		10
(		3			6			9	10)

Neben der stets betonten zehnten Silbe haben wir also auf der vierten bzw. sechsten Silbe einen Hauptton. Nach dieser Hauptsilbe steht die Caesur. Blanc vergleicht den endecasillabo mit der Caesur nach der sechsten Silbe mit dem deutschen fünffüßigen Jambus.

„er führte wider Rom die Legionen".

Gace zerlegt den Elfsilbler in einen weiblichen Siebensilbler und einen männlichen Viersilbler.

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

Ein anderes metrisches Schema gibt Guarnerio in seinem Buche „Manuale di Versificazione Italiane" (1893):

endecasillabo a minore:

⏑ — ⏑ — / ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ (dipodia geht voraus)

endecasillabo a maiore:

⏑ — ⏑ — ⏑ — / ⏑ — ⏑ — ⏑ (tripodia geht voraus)

Weitere Schemen:

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

Ich habe folgende oft auftretende Formen festgestellt:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑
– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑
– ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Lo mio maestro disse: „La riposta"

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ / – ⏑ – ⏑

Dante, Divina Com. Inf. XII, 64.

cosi e quanto ne le membra vive

⏑ – ⏑ – ⏑ / – ⏑ – ⏑ – ⏑

Dante, Divina Com. Purg. XXV, 90.

O sacre, o sante o gloriose muse

⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Aus dem Gedicht „Cerbino", Strophe $I_{,1}$, das am Ende oder am Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Zu finden in: „Scrittori d'Italia, Band 64, Jahrgang 1914."

io sono stato, ni citta e castella

⏑ – ⏑ – ⏑ / – ⏑ – ⏑ – ⏑

Lorenzo de Medici 1448—1492: „Trammento della Nemia da Barberino $I_{,7}$."

Amor mi fa parlar, com' e nel core

⏑ – ⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑

Boccaccio: „Ninfale Fiesolano $I_{,1}$."

Perche la vidi mai, perche, perche?
(verso tronco)

⏑ – ⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ –

Dieses unbekannte Gedicht aus dem 15. Jahrhundert führt E. Levi in seiner „Lyrika Italiana antica, Firenze 1905" an.

pertanto presti grazia a mia memoria

⏑ – ⏑ – ⏑ / – ⏑ – ⏑ – ⏑

Aus einem Gedicht des 14. Jahrhunderts: „Istoria di tre Giovani Disperati e di tre Fate $I_{,7}$." Zu finden in: „Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914."

e l'erba molle, e'l fresco dolce appare

∪ ‿ ∪ ‿ / ∪ ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Francesco Maria Molza (1489—1554): Pometto pastorale: „La Ninfa Tiberina I,6."

che fece il franco Orlando, per amore

∪ ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪ / ‿ ∪ ‿ ∪

In einem unbetitelten Gedicht von Boiardo, das ich bei: Tallarigo e Imbriani, Nuova Crstomazia Italiana, Napoli 1883, Band II, gefunden habe.

Che fa la mente nostra esser robusta

∪ ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ / ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Feo Belcari: „Rapresentazione di Abraam et Isaac I,4."

la notte e'l giorno pianti con sospiri

∪ ‿ ∪ ‿ ∪ / ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Boccaccio: „Ninfale Fiesolano I,7."

Ando pel mondo, come far si suole

∪ ‿ ∪ ‿ ∪ / ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Luigi Pulci: „Morgante I,6."

ch'al tempo antico andava all'avventura

∪ ‿ ∪ ‿ / ∪ ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Aus dem Gedicht „Pulzella Gaia", das höchstwahrscheinlich früher als 1340 geschrieben wurde. Ich habe es in den „Scrittori d'Italia, Band 64, Jahrgang 1914" gefunden.

Tra boschie ameni sovra l'erba molle

∪ ‿ ∪ ‿ ∪ / ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Tommaso Grossi (1791—1853): „I Lombardi alla prima crociata, Canto V; I,8."

Per farsi rede' letterati, un serto

∪ ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ / ∪ ‿ ∪

Aus einem Epigramm von Ugo Foscolo (1778—1827).

Quantunque volte con la mente e'l core

∪ ‿ ∪ ‿ ∪ / ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Giordano de Bianchi Dottula, Marchese di Montone (1775—1846): „Il Re Manfredi I,1."

E il chiaro fonte va in palude immonda

∪ ‿ ∪ ‿ ∪ / ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Angelo Maria d'Elce (1754—1824): „Sopra la nobilta" I,4.

E sol l'estremo e miglior cibo resta

∪ ‿ ∪ ‿ / ∪ ‿ ∪ ‿ ∪ ‿ ∪

Clemente Bondi (1742—1821): „La polenta (dalla Giornata Villereccia, Canto II)" I,4.

O i rozzi escordi, o i piu compiuti giri

⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Bartolomeo Lorenzi (1732—1822): „Il nido degli uccelli" I,8.

Rubare e saccheggiar impunemente

⏑ – ⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑

Giambattista Costi (1721—1803): „del Tartareo", Par. I, Can. VI: L'esercito de' Mozolli in battaglia, I,8.

Del monte inver la cima attenti i lumi

⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Giambattista Roberti (1719—1780· „Dalle Fragole, Canto II, Strophe I,2.

Gia molte cose e molte sopra il sonno

⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Gian Carlo Passeroni (1713—1803): „Dal Cicerone", Part. I, Cant. XIII, I,1.

Scoprir poteva; e s'aggirava, intanto

⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Quirico Rossi (1696—1760): „L' isola di Cuccagna" I,7.

Con strane note, il suc martirio ha scritto

⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Giambattista Marini (1569 — 1625): „Dall' Adone" Canto VI intitolato „Il Giardino del Piacere" I,8.

Cosi andava a l'impresa il cavaliero

⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Alessandro Tassoni (1565 — 1635): „dalla Secchia" Canto I,1.

Il morso imbianca, e da le nar(i) ci fuma

⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Gabriello Chiabrera (1552 — 1637): „Dall' Armeida" Canto VIII,8.

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

„Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo"

⏑ – ⏑ – / ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

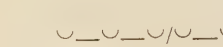
Dante, Divina Com.: Parad. XXVII,1.

di molte corde, fa dolce tintinno

⏑ – ⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

Dante, Divina Com: Parad. XIV,119.

La vista mia, che tanto, la seguio



Dante, Divina Com: Parad. III,124.

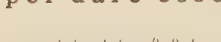
Pero scendemmo a la destra mammella

Dante, Divina Com: Inf. XVII,31.

Leggendo un giorno del tempo passato

Antonio Pucci: „Bruto di Brettagna" II,1.

per dare essemplo a chi intende d'armare



Aus dem Gedicht des 13. Jahrhunderts „La Donna del Vergîn" (I,4), das ich in den „Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914", gefunden habe.

E mi gabella per anti — tedesco

Giuseppe Giusti (1809—1850): „Sant' Ambrogio" I,3.

Saria tenuta allor tal maraviglia

Dante, Divina Com.: Parad. XV,127.

I' prego Cristo, Padre omnipotende

Antonio Pucci: „Gismirante" I,1.

prima a parlar, si fende, e la forcuta

Dante, Divina Com.: Inf. XXV,134.

questo ne tolse li occhi e l'aere puro

Dante, Divina Com.: Purg. XV,145.

esuriendo sempre quanto e giusto!'

Dante, Divina Com.: Purg. XXIV,154.

l'altre potenze tutte quante mute

Dante, Divina Com.: Purg. XXV,82.

tutto m' offersi pronto al suo servigio

Dante, Divina Com.: Purg. XXVI,104.

Indi partissi povero e vetusto

Dante, Divina Com.: Parad. VI,139

Sempre la confusion de le persone

Dante, Divina Com.: Parad. XVI,67.

Porta le polve il vento, in su le terre

Aus einem Strambott von Serafino Aquilano (1466—1500).

Ch'era tenuto un cavalier gagliardo

Berni: „Orlando innamorato" Canto II,61.

Segni ridusse i suoi compagni arranti

Tasso, „La Gerusalemme liberata" I,8.

prega 'l Signor eterno e glorioso

Aus einem unbekannten Gedicht des 15. Jahrhunderts, das ich bei „E. Levy, Lyrica Italiana antica, Firenze 1905", gefunden habe.

cara speranza, mi mantien la vita

Dieser Vers stammt aus dem Gedicht „Rispetti per Tisbe", das in einem Codex des 15. Jahrhunderts gefunden wurde. Es steht in der: „Poesia Popolare Italiana Livorno 1878" von Allessandro d' Ancona.

quando passaron dentro col favore

_ ∪ ∪ _ ∪ / _ ∪ _ ∪ _ ∪

Boccaccio: „Ninfale Fiesolano" I,6.

L'opera ferve; e gia del pranzo omai

_ ∪ ∪ _ / ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪

Clemente Bondi (1742—1821): „La polenta: dalla Giornata Villereccia." Canto II,1.

Mestrami i proprii merti; ie far con questi

_ ∪ ∪ _ ∪ _ / ∪ _ ∪ _ ∪

Angelo Maria d' Elce (1754—1824): „Sopra la nobilta" I,5.

Prode ne l'armi e de le muse amico

_ ∪ ∪ _ / ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪

Giordano de Bianchi Dottula, Marchese di Montone (1775—1846): „Il Re Manfredi" I,8.

Frate Lampredi, gazzettier mal certo

_ ∪ ∪ _ ∪ / _ ∪ _ ∪ _ ∪

Ugo Foscolo (1778—1827): „Epigramma" I,5. Dieses Epigramm steht bei „Tallarigo e Imbriani, Nuova Crestomazia Italiana, Napoli 1883', Band IV.

L' altera fronto un bel palazio estolle

_ ∪ ∪ _ / ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪

Tommaso Grossi (1791—1853): „I Lombardi alla prima crociata" Canto V,7.

O la materia, o l'artifizio ammiri

_ ∪ ∪ _ / ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪

Bartolomeo Lorenzi (1732—1822) „Il nido degli uccelli" I,7.

Turonno dette, in prosa e in poesia

_ ∪ ∪ _ / ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪

Gian Carlo Pacsseroni (1713—1803): „Dal Cicerone", Part. I, Canto XIII, Stanze I,2.

Piagge, e de' monti butirrosi il dorso

_ ∪ ∪ _ ∪ / _ ∪ _ ∪ _ ∪

Quirico Rossi (1696—1760): „L' isola di Cuccagna" I,6.

Alza nitriti, e di canuta spuma

_ ∪ ∪ _ / ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪

Gabriello Chiabrera (1552—1637): „Dall' Armeida" Canto VIII,7.

_⏑⏑_⏑⏑_⏑⏑_⏑

L'altra, traendo a la rocca la chioma

_⏑⏑_/⏑⏑_⏑⏑_⏑

Dante, Divina Com.: Parad. XV,124.

disviluppáto dal mondo fallace

_⏑⏑_⏑/⏑_⏑⏑_⏑

Dante, Divina Com.: Parad. XV,146.

Qual architetto mai pietra con pietra

_⏑⏑_⏑/⏑_⏑⏑_⏑

Bartolomeo Lorenzi (1732—1822): „Il nido degli ucelli" I,1.

Del sempiterno lor sommo Fattore

_⏑⏑_⏑/⏑_⏑⏑_⏑

Giambattista Marini (1569 — 1625): „Dall' Adone" Canto VI intitolato: Il Giardino del Piacere, I,2.

Cento doncelle, in abito guerriero

_⏑⏑_/⏑⏑_⏑⏑_⏑

Alessandro Tassoni (1565 — 1635): „dalla Secchia" Canto I,5.

favoreggiando me colla tua voce

_⏑⏑_⏑/⏑_⏑⏑_⏑

Strophe I,6 aus dem Gedicht „Il bel Gherardino", das um 1350 herum verfaßt wurde. Zu finden in „Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914."

incominciando di messer Troiano

_⏑⏑_⏑/⏑_⏑⏑_⏑

Strophe I,7 aus dem Gedicht „Pulzella Gaia", das höchstwahrscheinlich früher als 1340 geschrieben wurde. Es steht in den „Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914".

alma che scarca del corporeo velo

_⏑⏑_⏑/⏑_⏑⏑_⏑

Strophe I,1 aus einem Gedicht des 15. Jahrhunderts, das E. Levy: „Lyrica Italiana antica, Firenze 1905", anführt.

Ardo d'Amore; e conviemmi cantare

_⏑⏑_/⏑⏑_⏑⏑_⏑

Lorenzo de' Medici (1448 — 1492): „Frammento della Nemia da Barberino" I,1.

Quando potra intendere o sapere

_⏑⏑_/⏑⏑_⏑⏑_⏑

Giuliano Dati (1518 von Leo X. zum Bischof von San Leone in Calabria ernannt): „Lettera dell' Isola, che ha trovato, nuovamente, il Re di Spagna" $I_{,3}$.

State divoti e con buon desiderio

_⏑⏑_/⏑⏑_⏑⏑_⏑

Feo Belcari (1410—1484): „Rapresentazione di Abraam et Isaac" $I_{,8}$.

padre celeste, Salvator beato

_⏑⏑_⏑/⏑_⏑⏑_⏑

Strophe $I_{,2}$ aus dem Gedicht „Liombruno" (Ende des 14. Jahrhunderts), das in den „Scrittori d' Italia, Band 64, Jahrgang 1914", steht.

_⏑⏑_ _⏑⏑_⏑_⏑

Molto soffri nel glorioso acquisto

_⏑⏑_/_⏑⏑_⏑_⏑

Tasss: „La Gerussalemme liberata" Canto primo, $I_{,4}$.

Venga a veder questo leggiadro viso

_⏑⏑_/_⏑⏑_⏑_⏑

Strophe $I_{,2}$ aus einem Gedicht von Agnolo Poliziano da Montepulciano, das bei E. Levi, „Lyrica Italiana antica, Firenze 1905", steht.

Am Ende dieser Betrachtung ergibt sich demnach folgendes Ergebnis: Der metrische Aufbau des endecasillabo ist bis auf die zehnte Silbe labil; bevorzugt wird die Caesur nach der vierten oder sechsten Silbe. Die anderen schweren Silben innerhalb des Verses haben sich im Laufe der Zeit zu ganz bestimmten rhythmischen Normen entwickelt.

Der Reim kann ein-, zwei- oder dreisilbig sein, je nach dem Versausgang.

Literatur.

Allessandro d'Ancona: La Poesiá Popolare Italiana, Livorno 1878.
Adolfo Bartoli: Chrestomazia della Poesia Italiana, Torino 1882.
A. Bassermann: Dantes Spuren in Italien, Heidelberg 1897.
Bruno Bauch: Gesch. d. Philosophie. Band 4, Sammlg. Göschen, Berlin und Leipzig 1919.
J. Bédier: Les fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge. 4. Aufl., Paris, Champion 1925.
Blanc: Grammatik der italienischen Sprache, Halle a. S. 1844.
Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, Berlin 1928.
Eugenio Camerini: Lodovico Ariosto: Orlando furioso. Torquato Tasso: La Gerusalemme liberata. Textausgabe Milano 1879.
Tommaso Casini: Sulle Forme Metriche Italiane, Firenze 1884.
Cassirer: Individuum und Kosmos im Zeitalter der Renaissance, Leipzig und Berlin 1927.
Crescimbini: Comentari intorno all'istoria della Volgar Poesia, Band 1—4, Rom 1702.
Friedrich Crusius: Römische Metrik, München 1929.
Dante: Le opere di. Testo critico della Società Italiana, Firenze 1921.
Dejeanne: Poésies complètes du Troubadour Marcabru, Toulouse 1909.
Dilthey: Weltanschauung und Analyse des Menschen im 15. u. 16. Jahrhundert (gesammelte Schriften II), Leipzig und Berlin 1921.
Ebert: Italienische Nationalliteratur, Frankfurt a. M. 1864.
Eucken: Die Lebensanschauung der großen Denker, Leipzig 1902.
E. Faral: Recherches sur les sources latines des Contes et Romans courtois du moyen âge. Paris, Champion 1913.
Ferruccio Ferri: La poesia popolare in Antonio Pucci, Bologna 1909.
Adolf Gaspary: Geschichte der italienischen Literatur:
Band I: Berlin 1885.
Band II: Berlin 1888.
Adolf Gaspary: Die sizilianische Dichterschule des 13. Jahrhunderts, Berlin 1878.
Guarnerio: Manuale di Versificazione Italiane, 1893.
Friedrich Hanssen: Zur lateinischen und romanischen Metrik, Valparaiso 1901.
Hauvette: Histoire de la littérature italienne, Paris 1906.
W. Hertz: Spielmannsbuch. 3. Aufl., Stuttgart u. Berlin 1905.
Huizinga: Herbst des Mittelalters, München 1924.
Alfred Jeanroy: Les Origines de la Poésie Lyrique en France au moyen-âge, Paris 1889.
Jubinal: Oeuvres complètes de Rustebeuf, Paris 1839.
Walter Keller: Das toskanische Volkslied. Dissertation, Basel 1908.
Kenneth McKenzie: Antonio Pucci: Le Noie. 1931.
Gustav Körting: Geschichte der Literatur Italiens und Zeitalter der Renaissance, 1880.
E. Levi: Lyrica Italiana Antica, Firenze 1905.
Ernesto Monaci: Crestomazia Italiana dei Primi Secoli, 1912.
Francesco d'Ovidio: Versificazione Romanza Poetica e Poesia Medioevale, Napoli 1932.
Pio Rajna: Le Origine Dell'Epopea Francese, Firenze 1884.
Pucci: La Reina d'Oriente. (in: Scelta di Curiosità letterarie o rare dal secolo XIII al XVII. Band XLI, Ausgabe von Bonucci.)
Pucci: In Lode di Dante. (Ausgabe von d'Ancona, Pisa 1868.)
Pucci: Sermintese Storico. (Ausgabe von Francesco Vigo, Livorno 1876.)

H. Reich: Der Mimus. Bd. 1, Teil 1 u. 2, Berlin 1903.
Schneider: Saint Cyran und Augustinus im Ideenkreis um Port Royal, Ebering 1932.
Scrittori d'Italia: Band 64, 1914.
Gidino Sommacampagna: Trattato dei ritmi Volgari, Bologna 1870.
Hans Spanke: Eine altfranzösische Liedersammlung, Halle a. S. 1925.
E. Stengel: Romanische Verslehre. (in Gröbers Grundriß.)
Tallaringo e Imbriani: Nuova Crestomazia Italiana. Band 1—4, Napoli 1883.
Antonio da Tempo: Delle rime volgari, Bologna 1869.
Trissino: Poetica di Giangiorgio, Vicenza 1529.
Karl Vossler: Italienische Literaturgeschichte, Berlin und Leipzig 1916.
L. Wagner: Lehrbuch der italienischen Sprache, Leipzig 1819.
Wiese und Percopô: Geschichte der Italienischen Literatur, Leipzig und Wien 1899.
Windelband: Geschichte der Philosophie, 2. Aufl. 1910.
P. v. Winterfeld: Der Mimus im Mittelalter.
Ferdinand Wolf: Ueber die Lais, Sequqnzen und Leiche, Heidelberg 1841.
Zuccolo: Discorso delle ragioni del numero del verso italiano, Venezia 1623.
Scelta di curiosità inedite o rare dal secolo XIII al XVII.

Lebenslauf.

Ich, Rolf Herbert Franz, wurde am 17. Juni 1909 als Sohn des Direktors beim Bezirksamt Kreuzberg Gustav Franz zu Berlin geboren. Nach Besuch einer Grundschule und des Andreas-Realgymnasiums bis zur Reifeprüfung begann ich 1929 an der Berliner Universität das Studium des Romanischen, der Germanistik, Geschichte und Philosophie. Hier nahm ich teil an den Vorlesungen bzw. Übungen der Herren Dozenten Brackmann, Gamillscheg, Gautier, Hartung, O. Henrion, Hermann, Kuttner, Liebert, Oncken, Petersen, Petrone, Spranger, J. F. Schmidt, Vogel, Wechßler. Allen diesen Herren werde ich immer ein dankbares Gedenken widmen. Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Wechßler, der mir durch die ungeheure Fülle seines Wissens und durch die vielseitige Gestaltung seiner Vorlesungen und Übungen einen tiefen Einblick in die Literaturen und Kulturen der romanischen Völker gewährte.